REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XXI. Band. 4. Heft

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1898

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Zum Bau der Florentiner Domkuppel.

Von Dr. **Alfred Doren.**

Es dürfte wohl schwerlich ein Problem der modernen Kunstgeschichte, im Besonderen der Baugeschichte, geben, zu dem so lebhaft, so vielseitig Stellung genommen worden wäre wie zum Kuppelbau der Florentiner Kathedrale; Historiker wie Techniker haben sich in gleicher Weise um Aufhellung der verschiedenen Dunkelheiten bemüht, und es mochte fast scheinen, als ob nach den mehr oder minder eingehenden Erörterungen von Guasti[1]), Boito[2]), Nardini[3]), Milanesi[4]), Holtzinger[5]), Frey[6]), Fabriczy[7]) (um nur die Wichtigsten zu nennen), nach den technischen Détailbeschreibungen von Laspeyres[8]), Durm[9]) und vor Allem Stegmann[10]), Neues zur Lösung des Problems nicht mehr gesagt werden könne. Und doch blieb auch in den neuesten Arbeiten — vor Allem in dem grundgelehrten und besonnenen Werke von Fabriczy — noch manches Fragezeichen stehen, und nur immerhin gewagte Kombinationen schwer zu verbindender Ueberlieferungsfragmente vermochten oft den nöthigen causalen und chronologischen Zusammenhang herzustellen.

War man doch für das technische Detail des Kuppelbaues fast ausschliesslich auf jene berühmte Beschreibung des — aller Wahrscheinlichkeit

---

[1]) C. Guasti: La cupola di Santa Maria del Fiore (Firenze 1857).

[2]) Cam. Boito: Il duomo di Firenze e Francesco Talenti (1865).

[3]) A. Nardini Despotti Mospignotti: Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del Duomo di Firenze (Livorno 1885).

[4]) G. Milanesi: Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti (Firenze 1887).

[5]) Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti, herausgegeben von H. Holtzinger (Stuttgart 1887).

[6]) Le vite di Filippo Brunelleschi etc., herausgegeben von C. Frey (Berlin 1887).

[7]) C. v. Fabriczy: Filippo Brunelleschi (Stuttgart 1892).

[8]) P. Laspeyres: Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien (Berlin 1882).

[9]) J. Durm: Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der Peterskirche in Rom (Berlin 1887).

[10]) Widmann und Geymüller (fortgesetzt von Stegmann): Die Architektur der Renaissance in Toscana.

nach von Brunellesco und Ghiberti gemeinsam hergestellten — Kuppelmodells vom Jahre 1420 angewiesen, die uns in der, lange Zeit nach Milanesi's Vorgang dem berühmten Florentiner Humanisten Manetti zugeschriebenen Vita Brunellesco's erhalten, von Vasari mit rhetorischen, nichtssagenden Zusätzen und sinnentstellenden Abänderungen versehen und seitdem von fast allen neueren Bearbeitern der Frage wieder abgedruckt und commentirt resp. übersetzt worden ist. — Nun hat allerdings die im letzten Jahre durch Chiapelli in Pistoia entdeckte und von ihm publicirte zweite Handschrift der Vita — durch die der Beweis gegen Manetti's Autorschaft geführt wurde — zugleich mit andern werthvollen Ergänzungen und besseren Lesarten auch in der Wiedergabe unserer Denkschrift manche Textvarianten gebracht, die sich zum Theil wenigstens als Verbesserungen[11]) erwiesen; und man wäre bei weiteren Deutungsversuchen jedenfalls gezwungen worden, diese Handschrift neben derjenigen der Magliabecchiana mit in Betracht zu ziehen.

Immerhin blieb auch so die Ueberlieferung der wichtigen Urkunde selbst nach den Forderungen historischer Quellenkritik die denkbar ungünstigste: sie liegt uns vor in dem Werke eines aller Wahrscheinlichkeit nach etwa 50 Jahre später schreibenden Schriftstellers, der wiederum nicht in der Originalfassung, sondern in secundärer oder gar, wie Chiapelli bewiesen zu haben scheint[12]), tertiärer Form auf uns gekommen ist; sie giebt sich zwar ausdrücklich als Copie eines Documents aus, das sich in einem vom Proveditore dell' opera angefertigten Libro di creditori e debitori di legnami e di marmi befinden soll; aber dieses Buch ist auf irgend eine Art aus dem sonst so reichhaltigen Archiv verschwunden. Eine gleichzeitige Niederschrift des Memorandum schien nicht mehr vorhanden. Und doch existirt eine solche — und man darf sich vielleicht wundern, dass es Niemandem bisher eingefallen ist, die Bücher der Wollenzunft aus der damaligen Zeit, als die der eigentlichen Leiterin und Beaufsichtigerin des Baues, alle einer gründlichen Durchsicht zu unterwerfen, nachdem Guasti in seinem verdienstvollen Buche nur die „Deliberazioni" derselben zu diesem Zwecke durchsucht und abgeschrieben hatte. So konnte es kommen, dass diese, vielleicht die einzige erhaltene gleichzeitige Copie der Denkschrift Brunellesco's wie durch Zufall mir, dessen Studien auf ganz anderen, wirthschaftgeschichtlichen Gebieten liegen, in die Hände fiel.

Indem ich dieselbe nun im Folgenden publicire, muss ich es als Laie in der Kunst- und Baugeschichte den besser Unterrichteten überlassen, alle die Folgerungen zu ziehen, die der in Manchem veränderte Text für die Erklärung der technischen Schwierigkeiten zu ziehen gestattet. Nur einige Worte mehr historisch-kritischer Natur dürfen wohl in Kürze vorausgesandt werden.

[11]) Allerdings zum Theil auch als Verschlechterungen, z. B. alteza statt el terzo in Abschnitt 6; il beccatello statt imbeccatellato, und $^1/_2$ statt $^1/_3$ in Abschnitt 9; fare statt murare in Abschnitt 12.

[12]) Vgl. auch unten S. 254.

Was zunächst die Ueberlieferung betrifft, so befindet sich die Denkschrift am Schlusse eines Protokolls vom 30. Juli 1420 in den Büchern der sogenannten „Partiti, Atti e Sentenze dell' Arte della Lana", Bücher, in denen von Tag zu Tag die von den versammelten Zunftkonsuln geleiteten Verhandlungen vom Notar der Zunft eingetragen wurden. Die Einleitung, die der eigentlichen Denkschrift vorangeht, enthält fast nur die üblichen stereotypen Phrasen, die jedem Beschluss einer Florentiner Behörde vorangehen und aus denen man Thatsächliches selten erfährt: indessen hören wir hier zum ersten Mal, dass das Bauprogramm der — in der Urkunde selbst nicht genannten — Meister thatsächlich von der Kuppelbaubehörde zum Beschluss erhoben wurde, und dass dies erst am 30. Juli und nicht, wie man bisher allgemein angenommen hatte, schon am 16. April geschah. — In der That waren in der Sitzung vom 16. April nur Brunellesco, Ghiberti und Battista d' Antonio zu Proveditoren des Kuppelbaues ernannt worden, ohne dass von der Vorlage des Bauprogrammes die Rede wäre;[13]) und erst am 24. April erhalten Brunellesco und Ghiberti Bezahlung für ihre „bis zu diesem Tage auf die Anfertigung des Modelles verwandte Mühe" — während die Ausgaben für sonstige Arbeiten an dem Modell erst am 15. Juni gebucht werden. Wodurch der Zeitraum von Ende April bis Ende Juli ausgefüllt wird, ist mit Sicherheit nicht zu sagen: vielleicht wird man aus dem Wortlaut der Einleitung[14]) den Schluss ziehen dürfen, dass, nachdem das Modell selbst bereits von der Dombaubehörde acceptirt war, nun noch einmal von ihr mit der ihr eigenen Vorsicht über die dazu eingereichte Denkschrift, die die Ausführungsbestimmungen im Einzelnen enthielt, wiederholte Berathungen mit Sachverständigen gehalten wurden — sodass der definitive Ausführungsbeschluss sich bis zum 30. Juli hinausschob. Jedenfalls schliesst sich dann der Beginn der Maurerarbeiten (8. August) unmittelbar an, während bei der früheren Annahme zwischen der Beschlussfassung am 16. April und dem Beginn der Ausführung eine schwer zu motivirende Lücke klaffte.

---

[13]) Hierdurch werden auch die von Fabriczy (Brunellesco S. 73 f.) geäusserten Bedenken erledigt, die durch seinen eigenen Erklärungsversuch nicht beseitigt werden. Denn es wäre doch merkwürdig genug, wenn in dem Ernennungsdecret der Proveditoren mit keinem Worte des Modelles gedacht worden wäre, falls dieses schon damals sammt der Denkschrift vollendet der Baubehörde vorlag. Vgl. auch unten S. 255.

[14]) Habitoque super predictis et in dicto modello contentis colloquio . . . cum quam pluribus de huiusmodi materia praticis . . . Das kann sich doch nur auf die Denkschrift, nicht auf das Holzmodell beziehen, wie es denn auch später heisst, als unmittelbare Ueberführung zur Denkschrift selbst: cuius quidem modelli volgari sermone scripti tenor talis est. Auch erscheint es ganz natürlich, dass gerade über die technischen Details — Baumaterial etc. —, die durch das vorgelegte Holzmodell nicht erledigt wurden, noch einmal Berathungen im Sommer 1420 gepflogen wurden. Man wird also annehmen dürfen, dass die Denkschrift etwa im Mai eingereicht, am 30. Juli definitiv genehmigt wurde.

Kommen wir nun zur Betrachtung der Denkschrift selbst, so finden wir das, was die Art der Ueberlieferung bereits wahrscheinlich machte, durch eine inhaltliche Prüfung des Textes bestätigt: wo derselbe von den bisher bekannten beiden Handschriften der Vita anonyma abweicht, bedeutet die neue Lesart eine Verbesserung des Sinnes, ja giebt an manchen Stellen erst die Möglichkeit einer einfachen Deutung, wo bisher nur grammatikalische und logische Kunststücke einen einigermassen erträglichen Sinn ergaben; wo sich Zusätze finden, fügen sie sich dem Zusammenhang gut ein; und nur an denjenigen Stellen, an denen Worte, die sich übereinstimmend in beiden Handschriften der Vita finden, in unserem Text fehlen, wird man den Zweifel nicht abweisen können, ob diese Auslassungen nicht dem protocollführenden Notar der Wollenzunft zur Last zu legen sind.

Durchweg ist in unserem Text der Indicativ beibehalten, während er sich, wenn man Fabriczy[15]) folgt, in den Handschriften der Vita im Gegensatz zu dem durchgängig angewandten Conjunctiv nur dort findet, wo es sich „um feststehende Normen und schon vollendete Thatsachen handelt". Dies kann nicht reiner Zufall sein; vielmehr wird man es als Beweis betrachten dürfen, dass das Exemplar der Denkschrift in den Büchern der Opera, auf das die Copie in der Vita anonyma zurückgeht, eben in diesem Punkte von unserem Text verschieden war[16]): ja, wir dürfen weiter daraus folgern, dass, wenn dieser sich deutlich als den Originalbericht der Künstler ausgiebt, wir, wie schon Frey und Fabriczy richtig vermutheten, in dem Text der Vita nicht diesen Rapport selbst zu erblicken haben; nur dürfen wir nicht mit diesen beiden Forschern darin den „amtlichen, notariell redigirten Beschluss der Dombaubehörde" erkennen, sondern eine auf Grund dieses Beschlusses, der eben in unserem Text erhalten ist, entstandene Wiederholung der Denkschrift, in der diese selbst nicht mehr als Darlegung (indicativisch), sondern als Anweisung (conjunctivisch) erscheint.[17]) Eine solche Copie mochte entweder dem Proveditore dell' opera von der Kuppelbaubehörde übergeben oder von ihm selbst zu eigenem Gebrauche angefertigt worden sein.

Um nun kurz die wichtigsten Abweichungen unseres Textes von den beiden Handschriften der Vita zu erwähnen, so giebt schon im ersten Absatz „volta" an Stelle von „lunga" einen klareren Sinn; war man doch bisher genöthigt, für lunga die Deutung „s' allunga" einzusetzen, um überhaupt den dem Zusammenhang nach einzig möglichen Sinn herzustellen, während durch die neue Lesart jede Schwierigkeit gehoben wird. In

[15]) Fabriczy a. a. O. S. 89 und S. 125 Anm. 1.

[16]) Denn dass etwa der Verfasser der Vita mit so feinsinniger Unterscheidung im Allgemeinen den Conjunctiv eingesetzt, an jenen wenigen Stellen den Indicativ stehen gelassen haben sollte, ist doch mehr als unwahrscheinlich; auch giebt dieser ja ausdrücklich seine Abschrift als „copia in propria forma" aus.

[17]) Darauf deuten auch die Einleitungsworte: „la quale cupola ne' detti modi e forma si dee murare," die sich nur im Text der Vita finden, in dem unseren aber fehlen.

Abschnitt 4, der über die 24 zwischen den beiden Kuppelwölbungen angebrachten Sporne handelt, wird das „leghi", das das Codex Pistoiesis in singularischer Form gegenüber dem ganz unsinnigen „lunghe" der Magliabecchianahandschrift eingesetzt hat, durch unseren Text („legano") bestätigt. Im vorletzten Abschnitt tritt murisi (pyramydali) an die Stelle von „muovansi" der beiden Handschriften der Vita; und ob man nun hier mit Fabriczy u. A. „verjüngen", oder, wie Stegmann — um den Text mit der späteren thatsächlichen Ausführung, bei der die Aussenkämme nicht verjüngt sind, in Einklang zu bringen —, „steigen pyramidenförmig auf" übersetzt, in beiden Fällen erleichtert die neue Lesart die Deutung, wo man bei der alten zu gewundener Interpretation gezwungen war.

Die wenigen Stellen unseres Textes, die in der Vita fehlen, sind inhaltlich ohne grössere Bedeutung und bringen kein neues technisches Detail. Umgekehrt erscheint es von einiger Wichtigkeit, dass beide Stellen, in denen die Vita die Kuppellaterne erwähnt, in unserem Texte fehlen; denn eben, dass dies zweimal geschieht, lässt uns einen Zufall für sehr unwahrscheinlich halten und drängt zu der Annahme, dass die Erwähnung der Laterne im Rapport selbst fehlte, und als späterer Zusatz — sei es nun der Kuppelbaucommission, was am wahrscheinlichsten, oder des Proveditore, oder gar des Verfassers des Vita — anzusehen ist.[18])

Der letzte Abschnitt unseres Rapports endlich hatte bisher nach mehreren Richtungen hin zu Bedenken Anlass gegeben. So wie ihn der Codex Magliabecchianus der Vita wiedergab, störte die scheinbar unsinnige, weil unnöthige Zufügung der Worte: „e da braccia 30 in su, secondo sarà allora consiglato"; diese Worte waren dann allerdings im Codex Pistoiesis weggefallen, scheinbar zum Vortheil des Sinns, — wie unser Text jetzt beweist mit Unrecht. Denn indem dieser die Worte „da indi in su" durch „con ponti" ersetzt, wird ein neues wichtiges Moment der Beschreibung beigefügt, das die Möglichkeit giebt, die Hauptcaesur des Satzes erst nach dem Wort „murare" zu setzen. Die Anweisung, dem Rath des jeweiligen Baumeisters zu folgen, wird so für zwei verschiedene Theile der Kuppelconstruction ertheilt: einmal für die „ponti", die Hängegerüste im unteren Theil der Kuppel; zweitens aber für die gesammte Ausführung des oberen Theils von 30 Ellen an aufwärts. So giebt unser Text trotz der Wiederholung einen klaren verständlichen Sinn; er ermöglicht es uns aber auch auf das Verhältniss der beiden Handschriften der Vita einen Schluss zu ziehen. Hat nämlich die Wiederholung im ursprünglichen Text des Rapports gestanden, so steht der Cod. Magliabecchianus an dieser Stelle dem ursprünglichen Wortlaut näher, als der Codex Pistoiesis; beide bringen die falsche

---

[18]) In Abschnitt 5 fehlen in unserem Text am Schlusse die Worte „e dividansi le volte" — ohne dass zu entscheiden wäre, ob diese ein späterer Zusatz oder vom Notar der Arte della Lana aus Versehen ausgelassen sind. Doch sind sie inhaltlich ohne grössere Bedeutung; das Gleiche gilt von den Worten in Abschnitt 7 „e cingano la volta drento."

Lesart „da indi in su", die den Zusammenhang entstellt; während aber der Schreiber des Magliabecchianus gedankenlos die nun sinnlos gewordene Wiederholung niederschrieb, glaubte derjenige des Pistoiesis durch Auslassung der doppelt geschriebenen Worte den Fehler wieder gut machen zu können. Dass dieser aber nicht auf den Magliabecchianus oder wenigstens nicht auf diesen allein zurückgeht, hat schon Chiapelli behauptet und die bessere Lesart „leghi" statt „lunghe" (s. o.) beweist es zur Genüge. Die Copie der Urkunde, die in das Proveditorenarchiv überging, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach die den Sinn verwirrenden Worte noch nicht enthalten haben; und es bleibt nur die Annahme übrig, dass die Handschrift der Vita, auf die beide uns erhaltene Copien zurückgehen, bereits die falsche Lesart da indi in su enthielt, — während die Verschlechterung „lunghe" statt „leghi" auf Rechnung des Schreibers des Codex Magliabecchianus zu setzen[19]) ist, — wie andererseits falsche Lesarten wie „alteza", „il beccatello", „fare" dem des Pistoiesis zur Last fallen.

Aber nicht nur an diesen Einzelheiten, sondern am gesammten Inhalt dieses letzten Abschnittes hatten mehrere Forscher bisher Anstand genommen; man konnte und wollte nicht recht glauben, dass Brunellesco und Ghiberti die Detailausführung des Kuppelbaues über 30 Ellen hinaus, wo nach Fabriczy[20]) „die eigentlichen Schwierigkeiten erst recht beginnen", den jeweiligen Bauleitern überlassen haben sollten. Fabriczy[21]) glaubt daher, diesen letzten Satz als Zusatz der Baubehörde auffassen zu müssen, da er ja, wie schon erwähnt, mit Frey den ihm vorliegenden Text für den Ausführungsbeschluss derselben hielt; Nardini[22]) schob ihn gar dem Biographen in die Schuhe, der dadurch die von Vasari wiederholt betonte Vorliebe Brunelleschi's für Geheimhaltung seiner technischen Neuerungsideen hätte illustriren wollen. — Unser Text bringt den Beweis, dass beide Annahmen falsch sind, dass man vielmehr auch in diesem Satz einen integrirenden Bestandtheil des ursprünglichen„ modello" zu erkennen hat; ja man wird sich wohl oder übel mit der Thatsache abfinden müssen, dass Brunellesco und Ghiberti nicht nur für die Mauerung des oberen Theils der Kuppel, sondern auch für die Herstellung der „ponti" keine bindenden Normen vorzuschreiben wagten.

Hat man aber wirklich Grund, eine derartige Zurückhaltung der beiden grossen Künstler an und für sich für so unwahrscheinlich zu halten, wie es die beiden genannten Forscher thun? — Denn wenn man auch mit Fabriczy betont, dass Brunnellesco's wesentliches Verdienst um die Domkuppel in der Bewältigung des constructiven Problems, der Wölbung ohne Standgerüst, liegt, so braucht man damit doch nicht die Annahme noth-

[19]) Denn dass die beiden erhaltenen Codices nicht auf zwei verschiedene Vorlagen zurückgehen, scheint mir eben durch die gemeinsame Uebernahme der falschen Lesart „da indi in su" bewiesen.

[20]) Brunellesco S. 71, Anm. 2.

[21]) A. a. O.

[22]) A. a. O. S. 37.

wendig zu verknüpfen, dass nun alle Details der Mauerung von Anfang bis zu Ende schon im Kopf Brunellesco's ausgedacht und in der Denkschrift niedergelegt worden waren. War das Problem, ein derartiges Riesengewölbe ohne Stand- und im unteren Theil auch ohne Lehrgerüst zu beginnen, schon an und für sich ein genialer Versuch, so konnte man sich die Einzelgestaltung der kleinen Hängegerüste wohl auch für die Zeit vorbehalten, wo die Frage practisch an die Bauleiter herantrat, ohne sie schon im Programm gleichsam festzulegen; und für den oberen Theil der Kuppel — schon von 24 Ellen an — hatte man ja auch im achten Abschnitt des Programms die Wahl des Mauermaterials für die Zeit vorbehalten, wo der Bau bis zu jenem Punkte vollendet sein würde.

Vielleicht steht diese Frage aber mit einer anderen in einem gewissen Zusammenhang, auf die die zweite Urkunde, die ich im Folgenden publicire, ein in mancher Hinsicht neues Licht wirft. Es handelt sich um das schon einmal erwähnte Decret vom 16. April 1420, durch das Brunellesco, Ghiberti und Battista d'Antonio[23]) zu Proveditoren des Kuppelbaues ernannt werden. Von diesem kannte man bisher eine im Archiv der Opera erhaltenen Ausfertigung; sie betont in wortreicher Einleitung die grosse bisher schon aufgewandte Mühe um Herstellung der Kuppel, um Gewinnung von Modellen und Gutachten sachverständiger Meister, und überträgt den drei Genannten jenes Amt und zwar bis zur Vollendung des ganzen Baues; für Brunellesco und Ghiberti wird dann noch je ein Stellvertreter bestimmt. — Nun findet sich — wieder in den „Partite" der Arte della Lana unter dem gleichen Datum des 16. April — ebenfalls ein Protocoll jenes Beschlusses, das in mancherlei von dem in dem Opera-Archiv überlieferten abweicht. Nicht nur, dass es weit weniger Worte braucht und an Stelle der langen weitschweifigen Einleitung nur die üblichen Beschlussformeln zeigt, die Ernennung erfolgt in ihm nicht bis zum Abschluss des Baues, sondern auf unbestimmte Zeit, auf Widerruf (per donec remot fuerint); und Battista d'Antonio, der in der Urkunde der Opera gleich hinter seinen beiden Collegen und völlig gleichgeordnet mit diesen auftritt, wird hier, gleichsam anhangsweise, am Schlusse — von anderer Hand — beigefügt. Wäre es aber richtig, dass die Ernennung nicht von vornherein für die ganze Dauer des Baues erfolgt wäre, so würde dadurch erst recht begreiflich, warum Brunellesco und Ghiberti die Bestimmung mancher Details noch nicht selbst übernahmen, sondern auf spätere Zeiten verschoben; und der Rücktritt Ghiberti's vom Proveditorenamt im Jahre 1433 stünde so nicht im Widerspruch mit dem Ernennungsdecret von 1420. Die Erwähnung des Battista d'Antonio ganz am Schlusse[24]) deutet

[23]) Warum verwechselt Frey, S. 177 ff., diesen immer mit Giovanni di Banco, dem Mitarbeiter Brunellesco's und Donatello's an einem im Jahre 1418 aus Mauerwerk hergestellten Modell?

[24]) Vielleicht steht damit auch in Zusammenhang, dass, worauf Fabriczy (S. 75) hingewiesen, die Viten des Brunellesco die Ernennung des Battista d'Antonio gar nicht erwähnen.

endlich darauf hin, dass man diesen erst nachträglich den beiden schon ernannten Künstlern gleichsam als geübten Praktiker an die Seite setzte: denn als capud magister der gesammten opera del Duomo, der er war, bot er der immer vorsichtigen und misstrauischen Dombehörde eher wohl Gelegenheit zur Kontrolle und zum Eingreifen auch in der Frage des Kuppelbaues, als es den mit weitgehenden Vollmachten ausgerüsteten Proveditoren gegenüber sonst vielleicht möglich gewesen wäre.

Das Alles gestattet natürlich nicht, mit Sicherheit einen Schluss zu Gunsten unserer Fassung des Ernennungsdecrets zu ziehen; immerhin wird man zugeben müssen, dass sich mit ihr Manches in der Denkschrift besser verträgt als mit derjenigen des Operaarchivs; und auch nach dem Grundsatze jeder Kritik, dass das einfache ceteris paribus den Vorzug verdient, wird man ihr den Vorzug geben müssen. Wodurch die Veränderungen in der Urkunde der Opera entstanden sind, darüber werden sich schwer auch nur Vermuthungen äussern lassen. Wären die Bücher der Wollenzunft reicher an derartigen Mittheilungen über die Geschichte des Dom- und Kuppelbaues, dann würde eine Kontrolle von manchen Urkunden des Operaarchivs ermöglicht, die auch von den scharfsinnigsten Forschern bisher nicht alle mit voller Sicherheit interpretirt werden konnten.[25])

---

[25]) Immerhin sind diese Partite — aus der Zeit, die in Betracht kommt, circa 150 Bände — reich genug an interessanten Einzelheiten zur Geschichte des Dombaues, und wären wohl einer Durchsicht zum Zwecke der Publikation der wichtigeren werth. So weit mir, bei meiner Durchblätterung derselben, derartige Stellen aufgefallen sind, möchte ich hier in Kürze darauf hinweisen, ohne dass ich natürlich für die Vollständigkeit derselben bürgen und mit Sicherheit behaupten könnte, dass nichts von alledem schon irgendwo gedruckt vorliegt. Es sind folgende: Arte della Lana, Partite, Atti e Sentenze:

1. Auf den Dombau bezüglich:

85, 61 (29. XI, 1389) Notiz über die Via inter ecclesiam sancte Reparate et domum illorum de Vivianis.

85, 70 (12. XII. 1389) Kapelle des Cardinals Corsini im Dom.

95, 37 (7. VII. 1391) Kapelle der Rondinelli.

92 (eingelegt in das Heft 26. VI 1392). Stiftung einer Grabkapelle durch Dominus Verus Cambii de Medicis.

92 (dito; 24. VII. 1392). Wahl eines Kaplans dieser Kapelle durch die Wollenzunft.

193, 26ff., 39 u. 56 (7. VI. 1412). Legat des Bartholomeus olim Nicolai Vannis von 500 fl. zur Errichtung einer neuen Capellaneria im Dom.

136, 63 (17. VIII. 1413). 137, 37 (8. XI. 1413). Einrichtung der Sakristei auf Grund eines päpstlichen Schreibens.

138, 15 (18. V. 1414). Kapelle der Medici im Dom (s. o.).

142, 121 (17. XII. 1415). Capella S. Antonii im Dom.

187, 109 (1. III. 1441 stilo flor.) [1442]. Anfertigung von Kirchenfenstern.

191, 128 (11. VIII. 1446). Wahl Michelozzo's als Nachfolger Brunellesco's zum Baumeister der Laterne.

201, 235 (16. XII. 1457). Kapellen am Chor des Doms.

Zum Schlusse fasse ich noch einmal kurz die wichtigsten Resultate dieser Erörterungen zusammen, soweit sie für die Geschichte des Kuppelbaues selbst von Bedeutung sind.

1. Die Ernennung der Proveditoren erfolgte am 16. April, wahrscheinlich nicht bis zur Beendigung des Baues, sondern bis auf Widerruf.

2. Die Fertigstellung des Modells erfolgte erst nach dem 16. April; und später erst wurde der dazu gehörige Rapport eingereicht; die definitiven Ausführungsbestimmungen auf Grund desselben wurden erst am 30. Juli 1420 erlassen.

3. Gewisse technische Einzelheiten wurden von den Verfassern des Rapports den jeweiligen Bauleitern überlassen; so die Bestimmung des Baumaterials von 24 Ellen an aufwärts; die Ausführung der Ponti; und die Baumethode in einer Höhe von mehr als 30 Ellen.

4. Weiteren Erörterungen ist stets der in den Partite dell' Arte della Lana erhaltene Text zu Grunde zu legen.

Ich lasse nun den Text aus den Büchern der Wollenzunft folgen, indem ich daneben den Text der Vita nach dem Abdruck bei Frey (S. 88—90)[26]) setze. Soweit die von Chiapelli mitgetheilte Handschrift Abweichungen von diesem zeigt, sind dieselben — die rein orthographischen ausgenommen — in Anmerkungen mitgetheilt. Runde Klammern im Text bedeuten die Hinzufügung eines durch Flüchtigkeit vergessenen Buch-

---

207, 33 (27. II. 1461) [1462]. Grabstätte des Erzbischofs Orlandus de Bonarlis im Dom.

222, 176 (4. XII. 1477). Nachträgliche Genehmigung des Fassadenmodells des verstorbenen Capud magister cupole et lanterne Antonio Manetti.

Ausserdem:

2. Or. San Michele.

Verschiedene Notizen über ein von der Wollenzunft in Auftrag gegebenes Hostium tabernaculi S. Stephani an einem Pilaster von Or. S. Michele.
— (85, 36: 24. X. 1389; — 87, 63: 30. VII. 1390; — 88, 14: 23. IX. 1390; 92, 32 20. II. 1391 [1392]; — 140, 64: 2. VIII. 1415.)

3. S. Lorenzo.

Kapelle, gestiftet von Sandro di Iacopo di Gino.
(137, 56: 5. XII. 1413; — 138, 33: 5. VI. 1414; — 139, 31: 10. X. 1414; 139, 39: 20. X. 1414.)

4. Palazzo Vecchio.

Quaedam pictura in sala palatii dominorum priorum: 144, 54 (7. VII. 1416).

Nicht erwähnt sind in dieser Liste kleinere Angaben über Wahl von Beamten der opera, Ankauf und Verkauf von Häusern, Bezahlung der Canonici und Clerici etc.

[26]) Eine erneute Vergleichung des Textes bei Frey mit dem Manuscript der Magliabecchiana, die Herr Alceste Giorgietti so gütig war in meiner Abwesenheit in Florenz vorzunehmen, hat die Genauigkeit des Drucks bei Frey bestätigt.

stabens, durch Sperrdruck sind die Stellen ausgezeichnet, in denen beide Texte von einander abweichen, durch Cursivschrift solche, die sich nur in einem von beiden finden.

I. Arte della Lana: Partite, Atti e Sentenze Vol. 149, fol. 59 tergo e 60.

Die trigesimo mensis Julii.

Antedicti domini consules una cum operariis Sancte Marie del Fiore et quattuor offitialibus per dictam Artem electis supra constructione maioris cupule operis Sancte Marie del Fiore predicte cathedralis Ecclesie Florentine in sufficientibus numeris in palatio dicte Artis collegialiter congregati Attendentes ad constructionem dicte maioris cupule Ecclesie prelibate. Et considerantes legem in consilio dicte Artis formatam sub die 20 mensis novembris 1419 disponentis in effectu de electione dictorum quattuor offitialium et de balia, auctoritate et potestate eisdem consulibus una cum operariis et dictis quattuor offitialibus concessa circa constructionem, hedificationis ipsius maioris cupule. Et considerantes auctoritatem, potestatem et baliam eis per dictam legem et reformationem concessam. Cupientes itaque pro honore ipsius Artis iuxta posse et quo citius fieri potest ad perfectionem constructionis ipsius hedifitii devenire. Et considerantes modellum de quo infra fit mentio. Credentes supra forma et tenore ipsius modelli suo recto ordine procedere, ut convenit ad honorem comunis et dicte Artis. Habitoque supra predictis et in dicto modello contentis conloquio et consilio cum deliberatione matura inter eosdem dominos consules, operarios et offitiales predictos et cum quam pluribus de huiusmodi materia praticis et expertis, premisso, facto et celebrato inter eosdem solempni et secreto scruptineo et ottempto partito secundum formam et ordinamenta dicte Artis vigore ipsorum offitii etc. (sic!) omnique modo etc. (sic!) providerunt, ordinaverunt et deliberaverunt.

Quod per dictos offitiales ad constructionem cupule antedicte procedatur et procedi possit et debeat modis, ordinamentis et formis infrascriptis, prout et sicut et quemadmodum continetur et fit mentio in modello infrascripto. Et providentes quod quidquid per dictos offitiales et secundum tenorem dicti modelli factum fuerit, valeat et teneatur et executioni mandetur ac si factum foret per totam dictam Artem. Cuius quidam modelli volgari sermone scripti tenor talis est:

Qui appresso fareno memoria partiticularmente di tutte le parti si contengono in questo modello facto per esempro della cupola magiore.

Copia 1420.

Qui apresso faremo menzione di tutte le parti, che si contengono nel modello fatto per exenpro della cupola magiore; *laquale cupola*[1] *ne detti modi e forma*[2] *si dee murare:*

[1]) fehlt im Cod. Pist.
[2]) „ „ „ „

1. Imprima la cupola da lato dentro e volta a misura del quinto acuto, neglangoli (negl' a.). Ed e grossa nella mossa da piè braccia tre e quarti tre. E piramidalmente segue sichè nella fine congiunta nell' occhio di sopra rimane grossa br. $2^1/_2$.

2. Fassi una altra cupula di fuori sopra questa per conservalla dal umido, e perche torni piu magnifica e gonfiante. Ed e grossa nella sua mossa da pie braccia uno e quarti uno; e piramidalmente segue in sino al'occhio di sopra rimane braccia $^2/_3$.

3. Il vano, che rimane tra l'una cupula e l'altra si e dappie br. 2 nel quale vano si mectono le scale per potere cerchare tucto tra l'una cupula e l'altra; et finisce il decto vano al'occhio di sopra braccia $2^1/_3$.

4. Sono facti 24 sproni, cioe 8 neglangoli e 16 nelle faccie; ciascuno sprone deglangoli (degl' a.) *e* grosso da pie braccia 7 dalla parte di fuori; e nel mezzo di decti angoli in ciascuna faccia si e due sproni, ciascuno grosso dappie braccia 4, e legano insieme le decte due volte, e piramidalmente murati insino alla somità dell' occhio per iguale proporzioni (e).

5. I decti ventiquattro sproni, colle decte cupule sono cinti intorno di sei cerchi di forti macigni e

1. Inprima la cupola da lo lato di drento lungha a misura di quinto acuto nelli angoli, e grossa nella mossa da pie braccia $3^3/_4$ e piramidalmente si muri, sicche nella fine congunta con l'occhio disopra, *che a (ha) a essere fondamento e basa della lanterna,* rimangha grossa braccia $2^1/_2$.

2. Faciasi un altra cupola di fuori sopra questa per conserualla dallo umido, e perche *la* torni piu magnifica e gonfiata; e sia grossa nella sua mossa da pie braccia $1^1/_4$ e piramidalmente seghui[3]) *che* insino allo occhio rimangha braccia $^2/_3$.

3. El uano, che rimarra da[4]) l'una cupola al' altra sia da pie braccia 2, nel quale uano si metta le scale per potere cercare[5]) tutto[6]) tra l'una cupola e l'altra, e finisca el detto uano a l'occhio di sopra braccia $2^1/_3$.

4. Sieno fatti 24 sproni, che 8 ne sieno negli angoli et 16 nelle faccie, cascuno sprone negli[7]) angoli grosso dappie braccia 7. Dalla parte di *drento e di* fuori nel mezo di detti angoli in cascuna faccia sia due sproni, cascuno grosso dappie braccia 4, e lunghe[8]) insieme le dette due uolte e piramidalmente murate *insieme* insino alla somita dello occhio *inchiuso da la lanterna* per ighuale proporzione.

5. I detti 24 sproni con le dette cupole sieno cinti intorno di 6 cerchi di forti macigni[9]) e lunghi e bene

[3]) segni im Cod. Pist.
[4]) fra „ „ „
[5]) cerchiare „ „
[6]) fehlt „ „ „
[7]) delli „ „ „
[8]) leghi „ „ „
[9]) macinghi „ „

lu(n)ghi e bene sprangati di ferro stagnato; e di sopra a decti macigni *sono* catene di ferro, che cerchiano intorno le decte volte con loro sproni. Assi a murare di sodo nel principio braccia $5^1/_4$ per alteza, e poi seguire li sproni.

6. Il primo e secondo cerchio *e* alto braccia 2, el terzo el quarto cerchio *si e* alto braccia $1^1/_3$, el quinto el sexto cerchio alto braccia 1; mal primo cerchio dappiè si è oltraccio aforzato con macigni lunghi per lo traverso, siche l'una cupola et l'altra si posi in su decti macigni.

7. E al alteza d'ogni dodici braccia o circa delle decte volte sono volticciuole a botti tra l'uno sprone e l'altro per andito intorno alle decte cupole e sotto le dette volticciuole tra l'uno sprone el l'altro sono catene di quercia grosse, che legano i decti sproni el in su decti legni una catena di ferro.

8. Gli sproni *sono* murati tucti di macignio e pietra forte e' *mantegli overo* le faccie delle cupole tutte di pietra forte legate cogli sproni *per* insino al' alteza di braccia 24, e da indi in su, si murera di mactoni o di spugna, secondo si deliberra per chi allora l'arà a fare, *ma* piu legiere materia che pietra.

9. Farassi uno andito di fuori sopra gli *otto* occhi di sotto imbecchatellato con parapecti trasforati, e d'altezza di braccia 2 o circa al' avenante delle trebunecte di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra sprangati di ferro stagnato; e di sopra a detti macigni catene di ferro, che cingano dintorno la detta uolta con loro sproni. Assi (si ha) a murare di sodo nel prencipio braccia $5^1/_4$ per alteza, et poi seghuano gli sproni, *e dividansi le uolte.*

6. El primo e secondo cerchio (sia) alto braccia 2, el terzo[10]) et $^1/_4{}^0$ (quarto) alto braccia $1^1/_3$ el (le'. l'.) 5^0 et 6^0 cerchio[11]) alto braccia 1; ma el primo cerchio dappie sia oltre accio (a cio) afforzato con macigni lunghi per lo trauerso, si che l'una uolta e l'altra della cupola si posi in su detti macigni.

7. E nella alteza d'ogni braccia 12 o circa delle dette uolte siene uolticiuole a botti tra l'uno sprone et l'altro per andito alla detta cupola, e sotto le dette uolticiuole tra l'uno sprone e l'altro sieno catene di querca (quercia) grosse, che leghino e detti sproni *e cingano*[12]) *la uolta drento*, e in su dette quercie una catena di ferro.

8. Gli sproni murati tutti di *pietra di* macigno e pietra forte e le facie della cupola tutte di pietra forte, leghate con isproni insino all' alteza di braccia 24, e da indi in su si muri di mattoni o di spugnia, secondo *che* si diliberra per chi allora l'ara affare (a f.) piu leggieri che pietra.

9. Faciasi 1^0 andito di fuori sopra gli occhi, *che sia* di sotto inbeccatellato[13]) con parapetti straforati e d'alteza di braccia 2 in circa, all' auenante delle tribunette di sotto, o ueramente due anditi, l'uno sopra

[10]) altezza im Cod. Pist.
[11]) fehlt „ „ „
[12]) cinghino „ „ „
[13]) il beccatello im Cod. Pist.

l'altro, in su una cornice bene ornata, e l'andito di sopra sia scoperto.

10. L'acque della cupola termino in su una racta di marmo, larga uno terzo di braccio e gitti l'acqua in *certe* doccie di pietra forte murate sotto la racta.

11. Farannosi 8 cresste di marmo sopra glangoli (gl'a.) nella superficie della cupola di fuori, grosse come si ricchiede *e* alte braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e a tecto, larghe braccia 2 di sopra sicchè braccia 1 sia dal colmo alla gronda d'ogni parte e murisi pirramidali dalla mossa insino alla fine.

12. Murisi le cupole nel modo sopra decto sanza alcuna armadura, massimamente insino a braccia trenta; ma con ponti in quel modo sarà consigliato e diliberato per quegli maestri che l'aranno a murare; e da braccia trenta in su secondo sarà allora consigliato, perchè nel murare la praticha insegnerà quello che ss'ara a seguire.

l'altro insununa (in su una) cornicie bene ornata; e l'andito di sopra sia scoperto.

10. L'aque della cupola terminino in su una ratta di marmo, largha braccia $^1/_3$[14]), e gietti l'aqua in doccie di[15]) pietra forte, murate sotto la ratta.

11. Facciasi 8 creste di marmo agli angoli nella superficie della cupola di fuori, grossi come si richiede, alti braccia 1 sopra la cupola, scornicate e a tetto, larghe braccia 2 di sopra, siche braccia 1[0] sia dal colmo della gronda da ogni parte, e muouansi piramidali dalla mossa *loro* insino al fine.

12. Murinsi le cupole nel modo di sopra sanza alcuna armadura, masime insino a braccia 30; ma da indi in su in quel modo *che* sara consiglato e diliberato per que maestri che l'aranno a murare e da braccia 30 in su, secondo sara allora consiglato[16]), perche nel murare[17]) la pratica insegnia quello che s (s'ha) a seghuire.

finis[18]).

II. (Ibid. 148, Fol. 61 t. 16, IV. 1420.)

Item supradicti domini consules ut supra collegialiter congregati una cum operariis opere Se. Reparate de Florentia et cum illis quattuor electis super hedificatione et constructione cupule maioris dicte opere vigore, auctoritate et balia eis concessis per ordinamenta dicte Artis omnique modo servatis servandis secundum formam ordinamentorum dicte Artis eligerunt, nominaverunt et deputaverunt infrascriptos vid. Filippum alias Pippum Ser Brunelleschi et Nencium Bartolucci in magistros et seu caput magistros ad providendam et ordinandam constructionem et hedificationem dicte maioris cupule per donec remoti fuerint cum salario

[14]) $^1/_2$ im Cod. Pist.
[15]) per „ „ „
[16]) Die Worte e da bis consiglato fehlen im Cod. Pist.
[17]) fare im Cod. Pist.
[18]) fehlt „ „ „

flor. trium pro quolibet eorum et quolibet mense. Et deficiente primo in eius loco vid. talis deficientis eligerunt et deputaverunt Jullianum . . .[19]) vocatum Pisello. Et alio secondo deficiente etiam in eius loco vid. talis secundi deficientis Eligerunt et deputaverunt dominum Johannem . . .[19]) de Prato ad predicta omnia exequendum cum salario tempore et modis suprascriptis[20]). Ac etiam una cum suprascriptis similiter eligerunt Battistam Anthonii ad predicta exequenda cum eodem salario computata omni provisione etc.

[19]) Die Punkte im Original!
[20]) Von hier an andere Tinte!

Die Handzeichnungen der „Uffizien“ in ihren Beziehungen zu Gemälden, Sculpturen und Gebäuden in Florenz.

Von **Emil Jacobsen.**

Nachfolgender Aufsatz enthält die Resultate meiner Nachforschungen über die Beziehungen, welche die Handzeichnungen in der Uffiziengalerie in irgend welcher Hinsicht zu Gemälden, Sculpturen und Gebäuden[1]) in Florenz und nächster Umgebung haben dürften. Dieser Aufsatz kann demnach auch als Erweiterung und theilweise als Kritik des von P. N. Ferri verfassten Katalogs der Sammlung gelten, welcher einen Bestandtheil der von dem Ministerium des öffentlichen Unterrichts ausgegebenen „Indici e Cataloghi“ bildet.

Diesen Katalog, der noch nicht im Buchhandel zu haben war und auch nicht in der Galerie verkauft wurde, habe ich, soweit er damals (1896) vorgeschritten war, in dem Uffizio des Directors, erst als ich die nicht aufgestellten Blätter besichtigen wollte, kennen gelernt.[2]) Wenn also meine Arbeit ursprünglich ganz unabhängig von dem officiellen Katalog ausgearbeitet ist, so habe ich doch, nach meiner Bekanntschaft mit dem damals veröffentlichten Theil desselben, meine sowohl in positiver wie negativer Hinsicht sehr häufig abweichenden Ergebnisse mit denjenigen des Katalogs verglichen und, wenn auch nicht immer, so doch in den wichtigeren Fällen, auf Irrthümer und Mängel desselben aufmerksam gemacht.

Wenn man bedenkt, in welchem Zustande die Handzeichnungssammlung vor einigen Jahren sich befand, bleibt der Katalog Ferri's jedenfalls ein sehr verdienstvolles Werk.

Eine Handzeichnungssammlung wie die der Uffizien richtig zu classificiren, die sich darin befindenden Studien zu Kunstwerken, welche nicht bloss in Florenz, sondern in ganz Europa zerstreut sind, als solche zu be-

[1]) Mit Ausnahme der speciell architektonischen Zeichnungen, sowie auch Zeichnungen zu Werken, die kunstgeschichtlich ganz unwichtig erscheinen.

[2]) Gegenwärtig befinden sich doch die veröffentlichen Hefte des Katalogs in der „Biblioteca Nazionale“ zu Florenz, sowie in anderen grösseren Bibliotheken Italien's.

zeichnen, das übersteigt die Kräfte eines Einzelnen. Ferri hat geleistet was man billigerweise erwarten konnte. Der wissenschaftliche Geist, der unter den Leitern der deutschen und österreichischen Galerien und Kunstanstalten so viele Früchte gezeitigt hat, fängt auch an, unter den Conservatoren der italienischen Galerien rege zu werden. Den Katalogen A. Venturi's über die Galerien in der Villa Borghese, im Conservatorenpalaste, im Vatican; dem Katalog Corrado Ricci's über die Parma-Galerie; dem Katalog S. B. Supino's über das Museo Civico zu Pisa reiht sich Ferri's Katalog der Handzeichnungen in Florenz würdig an. Nur muss man bedauern, dass derselbe für den Gebrauch sehr unpractisch eingerichtet ist, indem nur die Nummern der Zeichnungen, nicht aber die Nummern der sie einschliessenden Rahmen angegeben sind, — ein Umstand, der den Katalog als Hilfsmittel für Studien in der Galerie fast unbrauchbar macht. Es ist ebenfalls ein Mangel, dass, wo Beziehungen von Zeichnungen auf Gemälde etc. erwähnt sind, diese letzten in ungenügender Weise und nur ausnahmsweise mit ihren Nummern bezeichnet sind. Ich habe im Folgenden die Rahmen genau angegeben, die Gemälde und andere Kunstwerke genau bezeichnet und auch für die Zeichnungen, welche von Alinari aufgenommen sind, die betreffenden Photographienummern angegeben.

Ich hege demnach die Hoffnung, dass meine Arbeit über die Handzeichnungen in Florenz für ein eingehenderes Studium der Kunstwerke daselbst sich nützlich erweisen möchte.

Handzeichnungen zu Gemälden in der Akademie.

Pesellino Predella No. 72.

1. (Rahmen 26, No. 380.) Junge Frau, sitzend, vom Rücken gesehen. Gehört zum „Mirakel des St. Antonio". Studie zu einer von der auf dem Boden sitzenden Frauen. Silberstift, weiss gehöht, auf roth grundirtem Papier.

2. (Rahmen 55, No. 188.) Sandro Botticelli. Diese Zeichnung, Johannes den Täufer darstellend, erinnert sehr an den nämlichen Heiligen in einem Heiligenbilde (No. 263) von Fra Filippo Lippi und kann vielleicht als eine Nachbildung vom jugendlichen Botticelli betrachtet werden. Die Ansicht H. Ulmann's, dass dieselbe seiner Frühzeit gehört,[3]) stimmt hiermit überein. Ich bemerke, dass auch auf einem Bilde aus der Schule Fra Filippo's im Kunsthandel zu Florenz (Bardini) eine Apostelfigur, welche dieser sehr ähnlich ist, sich befindet. Aquarellirte Federzeichnung, weiss gehöht auf rosa gefärbtem Papier (Alinari No. 267).

Botticelli: Allegorie des Frühlings, No. 80.

3. (R. 57, No. 1156.) Vielleicht Studie zum Kopfe der sogenannten

---

[3]) Hermann Ulmann. Sandro Botticelli. München 1893. S. 79. Wenn Ulmann aber diese Zeichnung in Beziehung mit dem grossen Altarbilde in San Barnaba bringt, dürfte dies auf einem Irrthum beruhen.

Venus. Die Kopfstellung ganz dieselbe. Das Haar dagegen ist auf dem Bilde mit dem Gewande bedeckt. Der Gesichtsausdruck doch wesentlich verschieden. H. Ulmann (a. a. O. S. 88) anerkennt die Beziehung, während sie vom Katalog nicht erwähnt wird. Vielleicht ein Bildniss derselben Person, aber aus einer früheren Periode, bevor dieselbe die kränklichen, vergrämten Züge bekam, welche sie im Gemälde zeigt. Silberstift. Röthliches Papier. (Alinari No. 231.)

4. (R. 67, No. 1249.) Nach links fliehende, drapirte, weibliche Figur. Ulmann hat dieselbe mit der sogenannten „Flora im Frühling“ irrthümlich in Beziehung gebracht. Ob überhaupt von Botticelli?

Botticelli: Krönung der Maria, No. 73.

5. (R. 53, No. 192.) Studie zu einem im Tanze aufwärts schwebenden Engel. Auf demselben Blatte ein Giovannino. Getuschte Federzeichnung. (Alinari No. 253.)

6. (R. 56, No. 1259). Die Krönung Maria's, von Schaaren musicirender Engel umgeben. Wohl eine Vorstudie zu oben genanntem Bilde. Feine Federzeichnung auf rosa Papier.

Botticelli: Thronende Maria mit sechs Heiligen, No. 52.

7. No. 23 (nicht ausgestellt)[4]). Verwischte Zeichnung eines St. Michael. Vielleicht flüchtiger Entwurf zur nämlichen Figur auf dem Altarbilde. Im Kataloge dem Gozzoli zugeschrieben. Getuschte Federzeichnung. (Ulmann a. a. O. S. 27.)

Rafaellino del Garbo: Auferstehung Christi. No. 90.

8. (R. 102, No. 221F.) Wohl Studie zum Christus. Früher dem Gozzoli zugeschrieben. Aquarellirte Federzeichnung.

M. Albertinelli: Dreieinigkeit, No. 63.

9. (R. 106, No. 19168F.) Studie zu derselben, vom Katalog nicht erwähnt. Leicht skizzirte Federzeichnung.

10. (R. 105, No. 556.) Studie zu derselben. Theilweise von noch grösserer Uebereinstimmung, aber seitwärts sind statt der beiden Engel mehrere Heilige angebracht. Federzeichnung.

Albertinelli: Verkündigung, No. 169.

11. (R. 109, No. 462.) Kniender Gabriel. Wenn nicht von Albertinelli selbst, dann Vorzeichnung Bartolommeo's zu diesem Bilde, vom Kataloge diesem letzteren zugeschrieben. Der Katalog betrachtet diese Zeichnung gewiss mit Unrecht als Studie zu der kleinen Verkündigung in den Uffizien. Schwarzkreide, weiss gehöht. (Alinari No. 164.)

12. (R. 105, No. 547.) Vielleicht Studie zu der Jungfrau desselben Bildes. Kann aber auch eine Studie für die nämliche Gestalt in der Verkündigung der Galerie zu München, No. 1057, sein. Federzeichnung.

Andrea del Sarto: Zwei Kinderengel, No. 61.

13. No. 297, nicht ausgestellt. Zwei sich umarmende „putti“. Studie zum genannten Bilde. Röthelzeichnung. (Alinari No. 265.)

[4]) Die nicht ausgestellten Handzeichnungen befinden sich auf Cartellen in dem Uffizio des Directors.

Andrea del Sarto: Vier Heilige, No. 76.

14. (R. 160, No. 288F.) Drapirte Figur. Vielleicht Studie zu dem hl. Michael. Röthelzeichnung. Der Kopf, No. 660, in demselben Rahmen, gehört aber nicht zu diesem Bilde, wie der Katalog irrthümlich meint. Die angeblichen Händestudien, No. 320, habe ich nicht verificirt. Röthelzeichnungen.

15. (R. 170, No. 433F.) Sogliani(?). Nach dem Kataloge: Schwarzkreidezeichnung zu einem schwebenden, jugendlichen Engel für seine Assunta in der Akademie. Es befindet sich aber keine Assunta von Sogliani in der Akademie, dagegen eine von dem verwandten Fra Paolino. Aber zu dieser gehört die Zeichnung nicht.

Perugino: Kreuzigung, No. 78.

16. (R. 251, No. 417.) Studie zur Maria. Dieselbe Zeichnung kann jedoch auch zur Maria in der grossen Kreuzigung zu St. Maria Maddalena de' Pazzi benutzt worden sein. Silberstift, weiss gehöht und getuscht.

Giorgio Vasari: Die Engel besuchen Abraham.

17. (R. 217, No. 1192.) Studie zu seinem grossen Bilde in der Akademie. Bezeichnet: Giorgio Vasari.

Cigoli: Martyrium des hl. Stephanus, No. 206.

18. 19. (R. 426, No. 1001F 1002F.) Studien. Im Gemälde kommen effectvolle Aenderungen vor, die aber zugleich von sehr roher Wirkung sind und daher nicht glücklich genannt werden können. Im Kataloge wird das Bild irrthümlich als in den Uffizien befindlich angegeben. Getuschte Federzeichnungen.

20. (R. 231, No. 704.) B. Bandinelli: Federzeichnung nach Michelangelo's David in der Akademie.

Der Katalog erwähnt noch die Zeichnungen: No. 1. „La dedicazione di Maria al Tempio" als antike Copie der Darstellung Agnolo Gaddi's in der Akademie. Es ist aber zweifelhaft, ob diese Zeichnung eine Beziehung zu dem betreffenden Altarwerke hat, welches auch kaum von Agnolo Gaddi herrührt. No. 888. Giovanni da San Giovanni: Studie zu seinem Wandgemälde „Il riposo in Egitto" jetzt in der Akademie. Rothe Kreide und Feder. — Joseph Strzygowski bringt auch vermuthungsweise den bekannten Engelskopf von Verrocchio, No. 130, mit dem eines Engels auf der „Taufe Christi" in Verbindung, sowie auch eine Landschaftszeichnung von Lionardo (No. 8 in den Cartellen) mit der Aufschrift: „di di Sta Maria della neve, addi 5 d'aghosto 1473" mit dem landschaftlichen Hintergrunde desselben Werkes. (Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. 1895. S. 73.)

Handzeichnungen zu Gemälden in der Galerie der Uffizien.

Lorenzo Monaco: Krönung Maria's, No. 1309.

21. (R. 2, No. 11.) Flüchtige Federskizze zu den sechs, links knienden Heiligen. (Alinari No. 325.)

Paolo Uccello: Reiterkampf, No. 52.

22. (Rahmen 15, No. 14502F.) Studie zu dem mit der Lanze stossenden Reiter links im Schlachtbilde. Federzeichnung auf grünlichem Grunde.

Domenico Veneziano. Madonna mit vier Heiligen. No. 1305.

23. (R. 84, No. 270.) Vielleicht Studie zu oder nach dem Rocke der hl. Lucia. Dem L. di Credi zugeschrieben. Silberstift, weissgehöht auf rosa Papier.

Antonio Pollajuoli (zug.).

24. 25. 26. (R. 34, No. 261, 262, 263.) Giustizia, Prudenza, Fortezza. Diese drei Federzeichnungen haben vielleicht Beziehung zu der Folge aus der Mercanzia. Vielleicht nichtbenutzte Studien zu denselben, vielleicht auch Vorzeichnungen zu plastischen Arbeiten. Erinnert an die Giustizia im Bargello und an die Tugenden an der Kanzel Benedetto da Majano's in St. Croce. Diese Figuren sind mit nackten Oberkörpern, die Draperien sehr unruhig, wie vom Winde gepeitscht, dargestellt. Getuschte Federzeichnungen. (Alinari No. 303.)

27. Ant. Pollajuoli. (R. 296, No. 395.) Wahrscheinlich eine Nachbildung der verschollenen, grossen Darstellung von dem mit Antäus kämpfenden Hercules. Dem Mantegna (?) zugeschrieben. Kleines Bild in den Uffizien No. 1153, kleine Bronze im Bargello. Getuschte Federzeichnung.[5]) (Alinari No. 300.)

P. Pollajuoli, La Fede. No. 72.

28. (R. 44, No. 14506 F.) Durchpausirte Zeichnung von dem Kopfe dieser Gestalt in obengenannter Folge. Schwarzkreide mit Roth und Weiss belebt.

Fra Filippo Lippi. Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln. (No: 1307, Sala Toscana, III.)

29. (R. 22, No. 184.) Nach dem Kataloge echte Studie, von Lermolieff mit Recht eine Fälschung genannt. Silberstift, weissgehöht. (Alinari No. 243.)

30. (R. 66, No. 140.) Kopf zu dieser Madonna nebst einigen anderen Studien. Dem Filippino zugeschrieben, aber schon die breite Form des Ohres weist auf Fra Filippo hin. Das Kopftuch so geordnet wie bei Madonnenbildern von Verrocchio oder seiner Schule. Silberstift auf rosa grundirtem Papier.

Der Dornauszieher. Antike Marmorcopie (Bronzenes Hauptexemplar im Palazzo de' Conservatori zu Rom).

31. (R. 82, No. 325.) Studie darnach, dem L. di Credi zugeschrieben und auch in seiner Art. Der Dornauszieher scheint vielfach auf die Renaissancekünstler Eindruck gemacht zu haben. Schon Brunellesco hatte ihn in seiner Concurrenzarbeit zum Baptisterium nachgebildet. Doch nicht nach dem Bronzeoriginal in Rom, welches erst zur Zeit Sixtus V. (1471—1484) erwähnt wird.[6]) Die Marmorcopie in den Uffizien ist vielleicht früher gefunden, jedoch viel später restaurirt (der Kopf modern). Silberstift, weissgehöht.

[5]) Ich möchte auch hier aufmerksam machen auf die Kohlenzeichnung auf der Rückseite der „Caritas“, No. 73, mit dem Gemälde übereinstimmend, auf ungrundirtem Holze. Von A. oder P. Pollajuoli.

[6]) Vergleiche C. v. Fabriczy: F. Brunellesco, S. 16.

32. (R. 52, No. 208.) Sandro Botticelli: La Fede. Wahrscheinlich frühe Zeichnung des Meisters, Studie zu der Tugendfolge für die Mercanzia. Feder und Schwarzkreide, weissgehöht auf rothem Grunde. (Alinari No. 198.)

Sandro Botticelli. Die Verleumdung. No. 1182.

33. (R. 55, No. 190.) Zeichnung von einem üppigen, nackten Weibe. Ist irrthümlich in Verbindung mit der Verleumdung gesetzt und überhaupt kein Botticelli. Silberstift.

Sandro Botticelli. Anbetung der Könige. No. 1286.

34. 35. (R. 62, No. 1247.) Nach rechts schreitender Jüngling im Mantel und Baret zu einer der Figuren dieses gestaltenreichen Bildes. Silber stift, weissgehöht auf rosa Papier.

Zu diesem Bilde gehört vielleicht auch No. 62 unter den nicht ausgestellten Bildern (vergl. H. Ulmann a. a. O., S. 60). Silberstift. Keines von diesen Blättern ist vom Kataloge mit dem Bilde Botticelli's in Beziehung gebracht, ja ist ihm auch nur zugeschrieben.

Cosimo Roselli. Madonna zwischen Petrus und Jacopo. No. 1280 bis

36. (R. 50, No. 112 F.) Vielleicht Studie zu St. Jacopo. Die Stellung im Altarbilde geändert. Die Beziehung, vom Kataloge angenommen, scheint nicht ganz sicher. Feine, getuschte Federzeichnung.

Lionardo da Vinci. Anbetung der Könige. No. 1252.

37. (R. 96, No. 436.) Entwurf zum Hintergrunde. Höchst interessante Federzeichnung. (Alinari 181.)

Lionardo da Vinci. Die Verkündigung (von Lermolieff, dem R. Ghirlandajo zugeschrieben). No. 1288.

38. (R. 65, No. 287.) Nach Lermolieff sollte diese Skizze zu einer Verkündigung von der Hand Dom. Ghirlandajo's sein und dem Sohne Ridolpho für die obengenannte Verkündigung gedient haben. Sie steht jedoch mit diesem Gemälde wahrscheinlich in gar keiner Verbindung. Die Jungfrau hat keine Aehnlichkeit mit derjenigen im Gemälde, das Lesepult nur eine ganz oberflächliche,[7]) der Engel nicht mehr als mit dem Engel in Albertinelli's Verkündigung in der Akademie, sowie mit vielen anderen verkündigenden Engeln. Hat diese Zeichnung nicht eher Beziehung zum Mosaik der Verkündigung über einem der Portale im Dom, wo freilich das Lesepult weggelassen ist? Federzeichnung. (Alinari No. 276.)

Lorenzo di Credi. Verkündigung. No. 1060. Toscanischer Saal III.

39. (R. 82, No. 1196). Dreigetheilte Renaissancehalle. Der Engel mit gekreuzten Armen im Begriff niederzuknien. Maria stehend, die Rechte erhoben. Schöne, getuschte Federzeichnung. Merkwürdig genug vom Katalog nicht als zu No. 1060 gehörend erwähnt.

Fra Bartolommeo: Anna, Maria und Heil. No. 1265, Toskanischer Saal II.

---

[7]) Derartige Lesepulte oder Tische, die als Nachahmungen antiker Candelaberbasen betrachtet werden können, kommen sehr häufig vor. Siehe z. B. auf der Predella rechts zu Albertinelli's „Heimsuchung" (No. 1259).

40. (R. 110, No. 2494). Zeichnung zum Johannes Ev. links knieend. Schwarzkreide, weissgehöht.

41. (R. 130, No. 1204). Leicht skizzirte Federzeichnung. Alle Figuren nackt gezeichnet. (Alinari No. 162).

42. 43. (R. 130, No. 1207 und 470). Röthelzeichnungen mit Madonnenstudien (die Figuren nackt gezeichnet), zwei auf jedem Blatte. (No. 1207, Alinari No. 224).

44. (R. 130, No. 1206). Maria mit dem Kinde und einigen „putti“. Röthelzeichnung.

45. (R. 115, No. 523). Madonna mit dem Kinde. Quadrierte Schwarzkreidezeichnung. (Alinari No. 233).

46. (R. 119, No. 478). Dieser lebensgrosse Kopf der Madonna gehört sicher auch zum grossen, unvollendeten Altarbilde. Vom Kataloge jedoch nicht als zugehörend erwähnt. Schwarzkreide.

47. No. 401. Endlich nenne ich auch ein Blatt in den nicht ausgestellten Cartellen: mehrere Schwarzkreidestudien, vielleicht die ersten Entwürfe zu demselben Bilde.

Fra Bartolommeo: Hiob. No. 1130, Tribuna.

48. (R. 27, No. 454). Schwarzkreidezeichnung. Weissgehöht. (Alinari No. 261.

Fra Bartolommeo: Jesajas No. 1126. Tribuna.

49, 50. (R. 110, No. 494 und 495). Diese Zeichnungen gehören wohl eher zum Jesajas als zum grossen Chiaroscurobilde in den Uffizien und dem St. Marco in Pitti wie Ferri meint. Schwarzkreide.

M. Albertinelli: Die Heimsuchung. No. 1259.

51. (R. 104, No. 553). Röthelzeichnung zu diesem Bilde. (Alinari No. 133.)

Francesco Granacci: Darstellung aus der Geschichte Joseph's. No. 1249, Vorzimmer zur Sala di L. Monaco.

52. (R. 171, No. 345F). Kopf des Lanzenträgers links auf diesem Bilde, welches, sowie sein Gegenstück, früher dem Pontormo (von Lermolieff dem Franciabigio), jetzt aber mit vollständigem Recht dem Granacci zugeschrieben wird. Die Zeichnung im Texte des Kataloges irrthümlich dem Franciabigio und später in „Aggiunte e Correzioni“ gar dem Bacchiacca zugeschrieben. Ich bemerke, dass diese Figur fast identisch mit einer auf dem „Herculestempel“ Franciabigio's ist. Diese gleichalterigen Künstler und Kameraden dürften Vieles ausgewechselt und einander entlehnt haben. Silberstift, weissgehöht.

53. (R. 171, No. 349F). Derselbe Kopf kommt noch einmal vor auf eine weibliche Büste gesetzt; vom Kataloge dem Franciabigio zugeschrieben. Silberstift, weissgehöht.

54 [55]. (R. 171, No. 347F). Handstudien zu demselben Bilde. Die Attribution des Kataloges wie der No. 345. Schwarzkreide, weissgehöht.

Andrea del Sarto: Thronende Maria zwischen Johannes und Franciscus. No. 1112, Sala Toscana II.

56. (R. 159, No. 628). Studie zum Unterarme Maria's und zu ihrer Hand, die ein Buch hält. Schwarzkreide. (Alinari No. 4).

57. (R. 159, No. 333F). Kopf- und Draperiestudien zum St. Francesco auf demselben Bilde. Röthelzeichnung.

Perugino: Portrait eines Jünglings. No. 1217.

58. (R. 252, No. 416). Der schöne Kopf eines jungen Mannes mit einer Mütze bekleidet hat eine gewisse Familienähnlichkeit mit obengenanntem Portrait, das früher dem L. di Credi, jetzt aber Perugino zugeschrieben wird. Der Katalog glaubt in der Zeichnung ein jugendliches Selbstportrait zu erkennen. Silberstift, weissgehöht.

Perugino: Madonna zwischen zwei Heiligen. No. 1122.

59. (R. 253, No. 1147). Vielleicht Studie zum heiligen Sebastian auf diesem Bilde. Doch keineswegs sicher, da auch die Falten der Draperien verschieden gelegt sind. Silberstift, weissgehöht. Röthliches Papier.

Raphael Santi: Johannes der Täufer, No. 1127, alte Copie.

60. (R. 264, No. 545). Echte Röthelzeichnung zum jugendlichen, nackten Johannes.

Giulio Romano: Selbstbildniss No. 289.

61. No. 198 (in den Cartellen). Stimmt mit demselben überein. Wohl Copie.

A. Mantegna: Triptychon. No. 1111.

62. No. 1674 (in den nicht ausgestellten Cartellen). Spätere Nachbildung von dem auferstehenden Christus. Feder und Aquarell.

Die Federzeichnung (No. 335) hat aber keine Beziehung zu dem „Christo risorto", wie doch der Katalog annimmt.[8]) (Alinari No. 316.)

Tizian: Schlacht bei Cadore (No. 609, Copie).

63. No. 1720 (nicht aufgestellt). Kampf auf einer Brücke. Aquarellirte Federzeichnung. (Echt?) Vielleicht gehört auch No. 1721 hierher.[9])

Paolo Veronese: Heilige Familie mit dem schlafenden Kinde, No. 1136, Tribuna.

64. (R. 335, No. 1857F). Freie, schöne Skizze zum Bilde. Schwarzkreide.

Parmegianino: Heilige Familie, No. 1006.

65. (R. 358, No. 749). Maria mit dem Kinde und dem, in einem Felle eingehüllten, kleinen Johannes. Studie zum genannten Bilde. Schwarzkreide, weiss gehöht, grünliches Papier.

Federigo Baroccio: Madonna del Popolo, No. 169.

66. (R. 445, No. 1401F). Studie zu der knienden Frau links, die

---

[8]) Der Katalog bringt auch eine Zeichnung angeblich von dem Schwager Mantegna's, Gio. Bellini, in Beziehung zu der Kreuzabnahme No. 583 (No. 595 Aquarell). Dies bloss untermalte Bild gehört wahrscheinlich nur der Schule Bellini's.

[9]) Die Kohlezeichnung No. 566 von einem Helme, dem Tizian zugeschrieben, möchte der Katalog als eine Studie zu dem Helme auf dem Bildnisse des Duca d'Urbino betrachten. Der Helm auf diesem Bilde hat aber eine ganz andere Form.

ihren linken Arm gegen Maria ausstreckt und zugleich ein Kind hält. Ganze, nackte Figur. Rothe und schwarze Kreide.

67. (R. 445, No. 812). Kopf und Händestudien zu demselben Bilde. Rothe und schwarze Kreide.

Angelo Bronzino: Christus in der Vorhölle, No. 1271.

68. No. 1787 (in den neuen Sälen ausgestellt). Diesem grossartigen Carton mit unzähligen Figuren hat er die meisten Motive für sein Colossalbild entnommen. Schwarzkreide.

Antike Statue der Niobe.

69. (R. 479, No. 1577F). Guido Reni. Studie nach dem Kopfe der Niobe. Die Beziehung zu der antiken Gruppe im Kataloge nicht erwähnt. Schwarzkreide oder Kohle mit Roth belebt.

Guido Reni: Madonna mit dem Kinde und dem hl. Johannes, No. 998.

70. (Rahmen (?), No. 293). Nachbildung von einem Schüler. Schwarzkreidezeichnung. Vergleiche G. Frizzoni, Arch. Storico dell' Arte, III.[10])

Annibale Carracci: Bacchanal. Tribuna.

71. (R. 472, No. 766). Sehr flüchtige, geistreiche Federskizze.

Vasari: Portrait des Lorenzo de Medici, No. 1269 Sala Toscana. II.

72. (R. 217, No. 1182). Studie zu demselben. Kohlezeichnung.

Carlo Dolce: Selbstportrait, No. 262, Saal der Künstlerbildnisse.

73. (R. 440, No. 1173F). Sehr ausgeführte Zeichnung zu dem kleinen Profilbildnisse, welches der Maler auf seinem Selbstbildnisse dem Beschauer zeigt. Schwarze und rothe Kreide. (Alinari No. 165.)

B. Bandinelli.

74. 75. No. 14784, 14786. Federzeichnungen zu seiner Nachbildung des Laokoon. Reproductionen im Archivio Storico dell' Arte, 1889, S. 108 (Il gruppo di Laocoonte e Rafaello von A. Venturi).[11])

Justus Sustermans: Die hl. Margrethe, No. 3400, No. 716.

76. (R. 495, No. 2377F). Flüchtige Skizzen, die zu den beiden Bildern, dem grossen No. 3400 und dem kleinen No. 716, gedient haben können. Schwarzkreide.

Hans Holbein d. j.: Selbstportrait, Saal der Künstlerbildnisse.

77. (R. 387, No. 2283F). Sehr feine, echte Zeichnung eines jüngeren Mannes, an das Selbstbildniss erinnernd. Silberstift mit Roth belebt.

78. (R. 492, No. 8547S). H. van Balen. Röthelzeichnung mit dem Raube Europas. Dieser Zeichnung scheinen Darstellungen mit demselben Gegenstande von Albani zu Grunde zu liegen, wovon in den Uffizien zwei Variationen (No. 1057 und 1094). Die Zeichnung ist signirt HB. 1624.

Der Katalog notirt unter den nicht ausgestellten Zeichnungen eine

[10]) Unter den nicht ausgestellten Zeichnungen befindet sich nach dem Kataloge eine Studie (No. 1573) zu den Füssen der „Madonna della Neve“ von Guido, welches Altarbild kürzlich der Galerie geschenkt wurde. Röthelzeichnung.

[11]) Auch einige Röthelstudien nach der Laokoongruppe in der Art des Andrea del Sarto befinden sich in der Sammlung, davon ist die eine als Andrea del Sarto unter No. 339, die andere als Bandinelli unter No. 14785 katalogisirt.

Studie zum Martyrium des hl. Lorenzo von Lod. Cigoli No. 974 (Feder und Aquarell), sowie einige Studien zum Gemälde Empoli's „La creazione dell'uomo" No. 922 (Feder und Aquarell), No. 958 (Schwarzkreide) und No. 9330 (Schwarzkreide).

Schliesslich bemerke ich, dass der Katalog noch eine Zeichnung (Aquarell) von Ricciarelli (No. 202) zu seinem Kindesmord in der Tribuna anführt. Dieselbe, die unter den nicht ausgestellten sich befinden soll, habe ich nicht gesehen.

Handzeichnungen zu Gemälden in der Galerie Pitti.

Fra Filippo Lippi: Maria mit dem Kinde. Rundbild. No. 343.

79. (R. 21, No. 191.) Schöne Studie zum Kopfe Maria's. Silberstift und Feder, weissgehöht auf gelbem Grunde. (Alinari No. 103.)

Sandro Botticelli: Sogenannte Pallas (nicht ausgestellt).

80. (R. 52, No. 199.) Vielleicht eine Studie zu diesem neuentdeckten Bilde. Vom Kataloge nicht unter Botticelli erwähnt.

Im Anschlusse an diese Darstellung erwähne ich eine andere Zeichnung:

81. (R. 52, No. 201.) Junge, in Vorderansicht gehaltene, reich drapirte Frau mit einem Oelzweige in der Linken und einem mit Flügeln versehenen Gegenstande in der ausgestreckten Rechten. Diese Zeichnung dürfte zu der von Vasari (Ed. Milanesi, III, 312) erwähnten, aber jetzt verschollenen Pallas, die mit der neugefundenen nicht identisch ist, gehören. Vom Kataloge wohl dem Botticelli zugeschrieben, die wahrscheinliche Beziehung zur Pallas aber nicht erwähnt. Beim Grafen von Baudreuil ein gestickter Teppich mit demselben Gegenstande und in der Universitätsgalerie zu Oxford eine Wiederholung. (Vergl. Ulmann a. a. O. S. 113 u. f.) Getuschte Federzeichnung auf röthlich getöntem Papiere. Im Kataloge die Beziehung nicht erkannt und als Schwarzkreidezeichnung bezeichnet. (Alinari No. 191.)

Fra Bartolommeo: Pietà, No. 64.

82. (R. 111, No. 362 F.) Studie zum todten Christus. Schwarzkreide.

83. (R. 132, No. 1239.) Unten eine flüchtige Federskizze zu demselben Gemälde. Oben andere Darstellungen in Schwarzkreide.

Fra Bartolommeo: St. Marcus. No. 125.

84. (R. 110, No. 495.) Zeichnung zum Colossalgemälde des Heiligen. Schwarzkreide.

Fra Bartolommeo: Auferstandener Christus zwischen den Evangelisten. No. 159.

85. (R. 116, No. 366 F.) Studie zu dem Heiland. Schwarzkreide.

Fra Bartolommeo: Heilige Familie. No. 256.

86. (R. 124, No. 456.) Durchpausirte Studie zu demselben. Schwarzkreide, weissgehöht auf gelbbraunem Papiere. (Alinari No. 200.)

Fra Bartolommeo: Thronende Madonna mit Heiligen. No. 208.

87. (R. 114, No. 522.) Diese quadrirte Zeichnung der Madonna ist wahrscheinlich eine Vorstudie zum obengenannten Bilde. Hier sitzt frei-

lich das Kind auf dem rechten Knie der Mutter, während es auf dem Bilde vor ihr steht.

88. 89. (R. 125, No. 1141 und 227.)

Studien zu St. Bartholomeus, zu äusserst rechts. Quadrirte Röthelzeichnungen. No. 1141 Alinari No. 189.

90. (R. 111, No. 407.) Die ganze drapirte Gestalt derselben Figur. Schwarzkreide, weissgehöht. (Alinari No. 331.)

Fra Bartolommeo: Heilige Familie. No. 256.

91. 92. No. 383 und 388 (nicht ausgestellt). Schwarzkreide-Studien. No. 383 vom Kataloge nicht erwähnt.

93. No. 393 (nicht ausgestellt). Vielleicht erster, flüchtiger Entwurf zu demselben Bilde.

Fra Bartolommeo: Christus zwischen Aposteln. No. 159.

94. No. 400. (Nicht ausgestellt.) Schwarzkreidestudie zu Johannes dem Ev.

Fra Bartolommeo: Abnahme vom Kreuze. No. 58.

95. (R. 159, No. 642.) Verschiedene Studien zu demselben. Schwarzkreide.[12])

Andrea del Sarto: Verkündigung. No. 124.

96. (R. 161, No. 213 F.) Studie zum knieenden Engel. Röthelzeichnung. (Alinari No. 119.)

Andrea del Sarto: Verkündigung. No. 97.

97. (R. 162, No. 627.) Studie zu dem Engel. Röthelzeichnung.

Andrea del Sarto: Heilige Familie. No. 62.

98. (R. 167, No. 631.) Kopfstudie zum Johanneskinde. Röthelzeichnung.[13]) (Alinari No. 8.)

99. (R. 159, No. 653.) Studie zum Kopfe Maria's desselben Bildes. Nach dem Kataloge Studie zum Bildnisse der Lucrezia del Fede, was mir unrichtig scheint und nur darauf begründet, dass Andrea seinen Madonnen die Züge seiner Frau verlieh. Röthelzeichnung.

100. No. 332 (nicht ausgestellt). Andere Studien zu demselben Bilde. Röthelzeichnungen.

Andrea del Sarto: Beweinung Christi. No. 58.

101. (R. 167, No. 644.) Kopfstudie zur Gestalt der Magdalena. Röthelzeichnung. (Alinari 58.)

Andrea del Sarto: Assunta. No. 191.

102. (R. 191, No. 1319 F.) Nackte Figur, emporblickend, in sitzender Stellung. Studie zur Maria. Vom Kataloge nicht erwähnt. Röthelzeichnung. Dagegen hat No. 643, R. 163 keine Beziehung zu einer Assunta

[12]) Ferner nennt der Katalog einige Zeichnungen von Bartolommeo zu einem Altarbild in St. Marco. Die Schwarzkreidezeichnung (R. 117, No. 458) darunter hat aber gar keine Beziehung zu diesem Bilde. Auch die Beziehung von No. 1283 scheint mir nicht ganz sicher.

[13]) Auf der Rückseite dieses Blattes sollen sich Studien zu No. 265 und No. 62 in derselben Galerie befinden.

von Andrea, weder zu No. 225, noch zu No. 199 (wie der Katalog annimmt). Die Faltenstudien No. 323 und 327 zu der Assunta No. 225 habe ich nicht verificirt. Schwarzkreide.

103. (R. 159, No. 302F.) Nackte, sitzende Figur. Andere Studien zur Madonna in demselben Bilde. Röthelzeichnung.

Rosso Fiorentino: Thronende Madonna zwischen vier Heiligen, No. 237 (Copie in St. Spirito.)

104. (R. 189, No. 479F.) Höchst wahrscheinlich eine Studie zu diesem Bilde, wenn auch in demselben mehrere Aenderungen vorkommen. Schwarzkreide.

105. No. 478 (nicht ausgestellt) Röthelzeichnung einer jungen nackten Studie. Vielleicht Studie zu demselben Bilde.

Perugino: Grablegung Christi, No. 164.

106. 107. 108. (R. 255, No. 411, 412, 413.) Getuschte Zeichnungen zu oder nach diesem Bilde. Die Echtheit, vom Kataloge angenommen, scheint mir höchst zweifelhaft.

Pinturicchio: Anbetung der Könige, No. 341.

109. (R. 257, No. 1319F.) Drapirte Figur en face. Hat eine vom Kataloge angenommene, jedoch, wie mir scheint, zweifelhafte Beziehung zu einer der Figuren dieses Bildchens, welches im Galeriekataloge Pinturicchio, von Lermolieff dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben wird. Das kleine Gemälde dürfte aber zu schwach sein, um als eigenhändiges Werk, sei es von Pinturicchio, sei es von Fiorenzo, gelten zu können. Federzeichnung.

Raphael Santi: Madonna del Granduca, No. 178.

110. (R. 206, No. 505.) Herrliche Skizze zu diesem Bilde. In einem Rund gezeichnet. Ich bemerke, dass die Jungfrau hier mit aufgeschlagenen Augen dargestellt ist. Schwarzkreide.[14])

Cigoli: Christus wird dem Volke gezeigt, No. 98.

111. (R. 428, No. 999F.) Studie zu demselben. Die beiden Figuren im ersten Plan haben ihren Platz gewechselt. Schwarzkreide und Feder, touschirt.

Cristofano Allori: Die Gastfreundschaft des St. Giuliano, No. 41.

112. 113. 114. (R. 422, No. 855, 856, 857.) Drei Studien zu diesem grossen Bilde. Von dem jungen Manne mit einem Ruder in der Hand und von dem Jünglinge, der aus dem Boote geleitet wird. Kohlezeichnungen mit Roth belebt.

Cristofano Allori: Judith, No. 96.

115. (R. 422, No. 912.) Studie zu diesem Bilde. Kohlezeichnung. Hierher gehören wohl die Nummern 909, 910, 913.

Guido Reni: Kleopatra, No. 178.

---

[14]) Der Katalog glaubt in der Federzeichnung No. 1328 (nicht ausgestellt), dem Raphael zugeschrieben, einen „primo pensiero" zu der Gestalt des St. Bernhard in der „Madonna del Baldacchino" zu erkennen (?).

116. (R. 483, No. 1626 F.) Studie zu oder nach diesem Bilde. Diese Zeichnung ist dem Guercino zugeschrieben und ist in der That in seiner Weise gemacht. Flüchtige Federzeichnung.

Bargello.

117. (R. 46, No. 126.) Andrea Verrocchio zugeschrieben. Ein nackter Jüngling, die Linke in die Seite gestemmt, ein Schwert in der Rechten haltend. Der Katalog fährt fort, trotz berechtigter Einwendungen, diese Zeichnung dem Verrocchio als Studie für seinen David zuzuschreiben, wenn derselbe auch zugiebt, dass sie „peruginisch“ übergangen worden sei. Ich vermag jedoch keinen Zug von der Weise Verrocchio's in der Zeichnung zu erkennen und glaube mit Lermolieff, dass sie als eine Copie nach Perugino betrachtet werden muss. Dass die Originalzeichnung auf den „David“ zurückgeht, ist nicht unmöglich. Silberstift, touchirt. (Alinari No. 89.)

118. (R. 357, No. 1990 F.) Parmegianino: Leda mit dem Schwane. Zeigt dieselbe Composition wie die kleine Marmorgruppe im Bargello, dem Ammanati zugeschrieben. Beide, die Zeichnung, sowie die Gruppe, gehen auf ein Vorbild Michelangelo's zurück. Feine, getuschte Federzeichnung.

119. A. Pollajuoli: Hercules und Antäus. Siehe No. 27 (R. 296, No. 395).

120. (R. 386, No. 1046.) Hans Baldung Grien. Der Tod, der von hinten ein junges Mädchen umarmt und küsst. Die Variation eines Bildes, das mit der Sammlung Carrand in das Museo Nazionale gelangt ist, aber da noch nicht als Werk Baldung Grien's erkannt ist. Federzeichnung, weiss gehöht auf dunkelbraunem Papier.

Galerie Corsini.

Filippino Lippi: Rundbild mit Madonna und Engeln,[15]) No. 162.

121. (R. 78, No. 167.) Jugendlicher Engel. Vielleicht eine Studie zu einem der Engel auf dem Tondo. Hier hat freilich der Engel die Hände gekreuzt auf der Brust. Auf dem Bilde reicht er dem Christkind einen Teller mit Blumen und Früchten. Federzeichnung.

122. (R. 146, No. 699.) Schöne Zeichnung mit der „Fortuna“. Uebereinstimmend mit einem Gemälde dieser Galerie, demselben aber sehr überlegen. Schule Michelangelo's genannt. Schwarzkreide. (Alinari 96.)

Museo di St. Maria di Fiore.

123. (R. 40, No. 98 F.) Ant. del Pollajuoli. Vorzeichnung zu einer der Stickereien[16]) mit Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers:

---

[15]) B. Berenson bestreitet gewiss mit Unrecht die Echtheit des Bildes und nennt es „a fine work from his atelier“. Revue internationale des Archives, des Bibliothèques et des Musées, I, 63.

[16]) Von Paolo da Verona ausgeführt.

Zacharias wird aus dem Tempel gejagt. Vielleicht nur Copie nach der Originalzeichnung des Meisters. Leicht getuschte Federzeichnung. (Alinari No. 304.)

Museo di S. Maria Nuova.

S. Botticelli: Madonnenbild, No. 23.

124. No. 23 (nicht ausgestellt). Kopf eines Knaben. Vielleicht Studie zum Johanneskinde im jugendlichen Gemälde des Meisters daselbst. Die Beziehung von H. Ulmann angenommen. Sie ist doch nicht ganz sicher. Die Formbehandlung ist nicht unbedingt die Botticelli's. Die Zeichnung wird hier dem Gozzoli zugeschrieben. Silberstift und Pinsel.

125. (R. 104, No. 547.) M. Albertinelli. Studie zum unteren Theil seines, zusammen mit Bartolommeo gemalten, jüngsten Gerichts (No. 71). Wichtig, weil dieses von Albertinelli vollendete berühmte Fresco in äusserst schlechtem Zustande sich befindet. Feine Federzeichnung.

126. 127. (R. 105, No. 560.[17]) R. 140, No. 561.) Studien zu demselben Fresco. Silberstift.

128. (R. 109, No. 455.) Fra Bartolommeo. Der richtende Heiland in demselben Fresko. Studie zum oberen Theil. Schwarzkreide.

Sogliani: Conception, No. 63.

129. (R. 169, No. 6770 F.) Kopf eines Mönches. Vielleicht zu einer der Figuren auf diesem Bilde. Kann aber auch eine Nachzeichnung sein. In diesem Falle vielleicht von Toschi, der in seinem Altarbilde (1. Kap. rechts in St. Spirito) Vieles von Sogliani's Bild entlehnt hat, und darunter auch diesen Mönch.

Fresken im Cenacolo di San Salvi von Andrea del Sarto.

130. (R. 157, No. 662). Modellstudium eines nackten Jünglings, der in der Stellung Christi seine Hand liebevoll auf die des Johannes legt. Röthelzeichnung.

131. (R. 157, No. 663). Nackte, männliche Figur. Studie zu einem der Apostel und zwar zu dem nächst Johannes sitzenden. Röthelzeichnung.

132. (R. 158, No. 669). Lebensgrosser Kopf. Studie zum stehenden jungen Apostel links. Dieser Kopf ist zwar nach links, auf dem Fresco dagegen nach rechts gewandt. Derselbe scheint mir übrigens von dem Kopfe des heiligen Philippus in Masaccio's Frescen der Capelle Brancacci inspirirt zu zein. Schwarzkreide. (Alinari No. 101.)

133. (R. 157, No. 664). Drei nackte Jünglinge, wovon zwei in sitzender Stellung. Sehr interessantes Modellstudium zu drei Aposteln, dem dritten, vierten und fünften rechts. Wir haben also Studien zu der ganzen Reihe von Christus ab bis auf den am Tischende sitzenden Apostel. Röthelzeichnung. (Alinari No. 41).

---

[17]) Auf der Rückseite soll sich ein posaunenblasender Engel zu demselben Gemälde befinden.

134. (R. 165, No. 289F). Wie ich vermuthe, Studie zu dem rechts von Christus sitzenden Apostel. Schwarzkreide. (Alinari No. 249.)

Der Katalog nennt noch einige Zeichnungen, die angeblich Beziehungen zu dem Cenacolo haben.

Chiostro dello Scalzo: Fresken von Andrea del Sarto.

135. (R. 158, No. 646). Studie zur Predigt Johannes des Täufers. Rothe und schwarze Kreide. (Alinari No. 147.)

136. (R. 162, No. 659). Studie zu der männlichen Figur, welche die Treppe herabsteigt in dem Fresco: der Täufer vor dem Herodes. Röthelzeichnung.

137. (R. 152, No. 657). Studie zu einem der sich auskleidenden Jünglinge in der „Taufe Johannis“. Schwarzkreide.

138. (R. 154, No. 281F). Junge Frau mit einem Teller. Wohl Studie für Salome zur „Hinrichtung Johannis“. Im Fresco jedoch ziemlich geändert. Schwarzkreide.

139. (R. 162, No. 341F). Junge, leicht drapirte Frau mit einem nackten Kinde neben sich. Möglicherweise Studie für die Caritas. Röthelzeichnung.

140. (R. 153, No. 307). Studie zu dem die Treppe hinaufsteigenden Jüngling rechts in der „Heimsuchung“. Die Armstellungen im Gemälde geändert. Auf demselben Blatt eine andere Figur ohne Beziehung. Röthelzeichnung.

141. (R. 156, No. 272). Studie zu einem Kinde (dem rechts stehenden) auf der Caritas. Röthelzeichnung.

142. (R. 160, No. 652). Studie für eine drapirte, nach links gewandte Gestalt in der „Hinrichtung Johannis“. Röthelzeichnung. No. 311F, R. 151 hat aber weder Beziehung zu diesem Fresco noch zu einem anderen im Klosterhofe des Scalzo.

Der Katalog nennt noch einige Zeichnungen, die angeblich Beziehungen zu den hiesigen Wandgemälden haben, welche ich aber nicht verificirt habe.

S. S. Annunziata.

143. No. 290 (nicht ausgestellt) Andrea del Sarto. Vielleicht Studie zum Kopf der „Madonna del Sacco.“ Schwarzkreide.

Perugino: Thronende Maria mit Heiligen (3 Kap. links im Chorumgange).

144. 145. (R. 254, No. 108F und 409). Lesender Mönch. Studie zum heiligen Franciscus. Silberstift. (Alinari No. 59.)

146. (R. 251, No. 405). Fünf aufschauende Apostel zu seiner „Assunta“ (5 Kap. links). Das Gemälde ist nur als Werkstattbild zu betrachten. Federzeichnung.

Der Katalog nennt noch:

No. 13843. Angelo Bronzino. Studie zur „Auferstehung Christi“ im Chor (Feder und Aquarell), sowie unter No. 9099 eine Studie von

Domenico Cresti zu seiner Auferstehung Christi in der Capella di Gian Bologna. Rothe und schwarze Kreide.

Vorhalle der S. Annunziata.

147. (R. 151, No. 312F). Andrea del Sarto. Nackte, männliche Figur. Diese Figur scheint von Masaccio's „Frierendem" in der „Taufe Petri" der Cap. Brancacci entweder nachgebildet oder jedenfalls inspirirt. Unterschied in der Armhaltung. Sie soll nach dem Kataloge für das Fresco: „Ein Mirakel des Filippo Benizzi" benutzt sein. (?)

148. No. 310, nicht ausgestellt. Andrea del Sarto. Nackte männliche Figur. Studie zu einem der Spedalischen in dem betreffenden Fresco aus dem Leben des heiligen Filippo Benizzi. Röthelzeichnung.

149. No. 334, nicht ausgestellt. Andrea del Sarto. Reise der drei Könige. Flüchtige Studie zu diesem Bilde. (Röthelzeichnung).

150. (R. 153, No. 636). Andrea del Sarto. Studie zu der am Kaminfeuer sitzenden Frau, die das Kind badet. Für die Geburt Maria's. Flüchtige Röthelzeichnung.

151. (R. 155, No. 667). Andrea del Sarto. Anbetung der Könige. Hat gewiss Beziehung zu einem Fresco für die Vorhalle. Kann sich aber nicht, wie der Katalog meint, auf die gegenwärtige Darstellung beziehen, da diese ja nur eine „andate" darstellt. Flüchtige Röthelzeichnung.

S. S. Apostoli:

152. (R. 217, No. 1179), Giorgio Vasari: Verherrlichung Maria's. Studie zu seiner „Concezione imm." in dieser Kirche. Getuschte Federzeichnung.

Badia.

Filippino Lippi: Maria erscheint dem heiligen Bernhard.

153. (R. 162, No. 659)[18]). Studie zum heiligen Bernhard. Silberstift, weiss gehöht auf gelblichem Papier.

154. (R. 68, No. 139). Studie zum Kopfe der Madonna auf demselben Bilde. Getuschte Federzeichnung, weiss gehöht auf blaugetöntem Papier. (Alinari No. 15.)

Battistero (S. Giovanni).

155. (R. 4, No. 17). Lorenzo Ghiberti: Eine Heilige in einer gothischen Nische. Studie zu der Heiligenfigur in der Nische rechts vor dem oberen linken Relief an der östlichen Bronzethür. An der Thür ist die Nische viel einfacher gehalten, was Details und Ausschmückung betrifft. Diese interessante Beziehung ist im Kataloge nicht erwähnt. Getuschte Federzeichnung.

156. No. 39 (nicht ausgestellt). Donatello. Vielleicht eigenhändige Studie zu der Statue Magdalena's, kann aber auch eine Nachbildung sein.

---

[18]) Im Kataloge unter No. 129. (?)

Von dem Kataloge Donatello zugeschrieben, die Beziehung zur Magdalena merkwürdiger Weise nicht erkannt. Getuschte Federzeichnung.

157. (R. 4, No. 18). Lorenzo Ghiberti: Die Taufe Christi.

Zu den Skulpturen der nördlichen Thür. Die Beziehung vom Kataloge nicht erkannt. Fein getuschte Federzeichnung, weiss gehöht auf gelblich getöntem Papier.

Carmine.

158. Fresken von Massaccio. Siehe Vorhalle der S. Annunziata. No. 147. (R. 151, No. 312F).

159. Siehe Cenacolo in San Salvi, No. 132. (R. 148, No. 669).

St. Croce.

160. No. 560 (nicht ausgestellt). B. Bandinelli: Copie nach dem Fresco Giotto's in Cap. Peruzzi die „Himmelfahrt Johannes des Evangelisten“; den ins Grab herabschauenden und erstaunten Zuschauer darstellend. Im Katalog nicht erwähnt. Federzeichnung.

161. 162. No. 563 und 565, in den Cartellen. Bandinelli: Wahrscheinlich Studie für die Statue Gott Vaters im Klosterhofe zu St. Croce. Im Kataloge nicht erwähnt.

163. (R. 216, No. 1190). Giorgio Vasari: Studie zu einer grossen Kreuztragung in der Capelle Buonarotti. Getuschte Federzeichnung.

Duomo.

164. (R. 13, No. 31 F.) Paolo Uccello: Farbiger Entwurf zu seinem Reiterbildnisse des John Hawkwood. In grünlichen Temperafarben auf tiefviolettem Grunde.

164a. Dom. Ghirlandajo's Verkündigung im Mosaik über dem nördlichen Portal. Siehe No. 38. (R. 65, No. 287.)

165. (R. 233, No. 707.) Baccio Bandinelli: Ein Heiliger, lesend. Studie zu einer der Figuren auf der Chorschranke. Federzeichnung.

Der Katalog glaubt in No. 1178 „Gruppo di figure nude sedute sulle nuvole“ Beziehungen zu Vasari's Kuppelgemälden, die bekanntlich von den Gebrüdern Zuccaro weitergeführt und vollendet wurden, zu spüren. Getuschte Federzeichnung.

St. Felicita.

166. No. 6577 (nicht ausgestellt). Jacopo Pontormo: Weiblicher Kopf. Studie zu einer Figur auf der Kreuzabnahme in der „Capella Capponi“. Röthelzeichnung.[19])

167. (R. 180, No. 448 F.) Do. Vielleicht Studie zu der Jungfrau auf der Verkündigung in derselben Capelle.

St. Lorenzo.

168. 169. (R. 5, No. 183.) Donatello: Zwei Heilige. Sehr wahrscheinlich Studien zu den Bronzethüren in der Sacristei. Hierher gehört

[19]) Der Katalog nennt noch die Schwarzkreidezeichnung No. 6744.

wahrscheinlich auch No. 14501. Zwei Heilige. Flüchtige Federzeichnungen. (Alinari No. 322.)

170. (R. 182, No. 462F.) Jacopo Pontormo: Quadrirte Zeichnung zu mehreren nackten Figuren in krampfhaften Stellungen. Wahrscheinlich Studien zu dem zerstörten, aber von Vasari ausführlich beschriebenen Fresco im Chor von San Lorenzo. Schwarzkreide und Aquarell.

Der Katalog nennt noch hier unter No. 212 Filippo Brunelleschi's (?) Prospect zu der „Tribuna della Chiesa" (Feder und Kreide), und eine Studie von Rosso No. 6501 zu seinem Altarbilde in dieser Kirche (?), sowie Antonio Sangallo il vecchio (?) No. 259—262 angeblich Studien nach den Bronzethürreliefen Donatello's (?). Feder und Aquarell.

Mediceische Capelle.

171. No. 253 (nicht ausgestellt). Michelangelo: Angeblich Studie zu der Statue des Giuliano de' Medici. Dem Michelangelo zugeschrieben. Gewiss Nachbildung. Röthelzeichnung.

172. (R. 214, No. 1232.) Rafaello da Montelupo. Studie nach der Madonna des Michelangelo. Kohlezeichnung.

S. Maria Maddalena de' Pazzi.

173. (R. 251, No. 417.) Perugino's Fresko im Capitelsaal. Siehe No. 16 (R. 251, No. 417) Akademie. (Alinari No. 71.)

St. Maria Novella.

Dom. Ghirlandajo. Fresken im Chor.

174. (R. 61, No. 283.[20]) Studie zu der mit einer Wasserkanne eilenden, jungen Frau für die „Geburt Maria's". Federzeichnung. (Alinari No. 45.)

175. (R. 65, No. 291.) D. Ghirlandajo. Studie zur Heimsuchung. Entwurf. Flüchtige Federskizze.

176. (R. 62, No. 294.) D. Ghirlandajo. Entwurf zu der „Visitation". Flüchtige Federskizze auf gelblich getöntem Papier.

177. (R. 61, No. 286.) D. Ghirlandajo. Zwei weibliche Figuren zu der Geburt des Johannes. Federzeichnung.

178. (R. 63, No. 292.) D. Ghirlandajo. Flüchtiger Entwurf zu der Vermählung Maria's. (Auf der Rückseite soll auch eine Studie zu einer Figur auf demselben Fresco sich befinden.) Flüchtige Federzeichnung. (Alinari No. 313.)

179. (R. 77, No. 186.) Filippino Lippi: Studie zur Auferweckung der Drusiana in der „Capella Strozzi". Federzeichnung.

180. No. 227 (nicht ausgestellt.) Bugiardini. Gehört zum „Martyrium der hl. Catarina" in der „Capella Rucellai". Wohl nur eine flotte Nachbildung. Federzeichnung.

[20]) Im Kataloge als No. 289.

St. Michelino in Visdomini.

181. (R. 180, No. 6444F). Jac. Pontormo: Kniende, nackte Figur. Studie zum knienden Franciscus in seinem Altarbilde mit der „Heiligen Familie“ rechts in der Kirche. Schwarzkreide.

182. 183. No. 6520, 6521, nicht ausgestellt. Pontormo: Kopf des St. Joseph. Studie zu dieser Figur in demselben Bilde. Röthel und Schwarzkreide.

184. (R. 184, No. 6554F). Pontormo: Studie zum kleinen Johannes in demselben Bilde. Dieser ist, wenn auch in umgekehrter Stellung, eine Nachbildung nach einem der nackten Jünglinge (Sklaven) auf den Gewölbefresken Michelangelo's in der Sixtina. Röthelzeichnung.

Der Katalog nennt noch unter den nicht ausgestellten: No. 654, Studie zum Jesuskinde in Schwarzkreide in oben genanntem Gemälde; sowie auch No. 9273, Studie zum „Presepio“ des Jac. Empoli. Feder und Aquarell.

St. Spirito.

185. (R. 252, No. 1115). P. Perugino: Scheinbare Studie zu der Erscheinung Maria's vor dem hl. Bernhard. Originalbild in der Münchener Pinakothek, No. 1034, gute Copie im Chorumgange von Ficherelli an der Stelle des Originales. Im Kataloge wird die Zeichnung Copie von Raffaellino del Garbo nach Perugino genannt (?). Federzeichnung.

186. (R. (?), No. 10332). Allessandro Allori: Vielleicht Studie zu der Ehebrecherin vor Christo. Altarbild im Chorumgange.

St. Trinità.

187. (R. 423, No. 841). Jacopo Empoli: Studie zu der „Schlüsselübergabe“. Altarbild in der Capelle links vom Chor (Cap. Gondi).[21]) Getuschte Federzeichnung.

Palazzo Vecchio.

188. (R. 140, No. 613). Michelangelo: Flüchtige Studie zu seinem Carton mit der Schlacht bei Pisa. Schwarzkreide.

Die Zeichnungen No. 1184, 1185, 1186 von Vasari, angeblich zu seinen Fresken im Palazzo Vecchio, habe ich nicht verificirt.

189. (R. 228, No. 714). Baccio Bandinelli: Kühner Entwurf zu seinem Hercules vor dem Palaste. Bedeutend ansprechender als die Statue selbst. Federzeichnung.

190. 191. (R. 227, No. 715). Vielleicht Studien zu derselben Statue, sowie auch No. 518. Federzeichnungen.

192. (R. 565, No. 830). Jacopo Ligozzi: Vorzeichnung zu seinem Wandgemälde in der Sala del Consiglio. Pius V. krönt Cosimo I. Getuschte Federzeichnung.

193. (R. 566, No. 826[21]). Vorzeichnung zum Wandgemälde: „Boni-

[11]) Der Katalog nennt noch als hierher gehörend No. 920 (?).

facio VIII., Gesandten empfangend." Bezeichnet und datirt 1592. Getuschte Federzeichnung.

Der Katalog nennt noch unter No. 2615 Dom. Cresti: Die Huldigung eines mediceischen Fürsten (schwarze und rothe Kreide); sowie No. 760, Studie von Christofano Gherardi zu seinem Fresko in der Sala degli Elementi (getuschte Federzeichnung); ferner einige Zeichnungen zu Wand- und Deckengemälden von Vasari.

Poggio a Cajano.

194—198. No. 6513, 6514, 6557, 6590, 6599. Jacopo Pontormo: Wandgemälde. Röthelzeichnungen von nackten Jünglingen in verschiedenen Stellungen.

199. 200. (R. 183, No. 6511, 6512). Lebhafte, bewegte Kinderstellungen. Studien zu seinen Wandgemälden. Schwarzkreide.

201. (R. [?], No. 10). Allessandro Allori: Studien für seine Deckengemälde mit allegorischen Figuren. (Nicht von mir verificirt.) Getuschte Federzeichnung.

Gebäude in Florenz.

202. (R. 512, No. 132a). Benedetto da Majano: Entwurf zur Fassade des Palazzo Strozzi. Getuschte Federzeichnung.

(Hier nenne ich auch Michelangelo's Entwurf zur Fassade von St. Lorenzo, der sich in Casa Buonarotti befindet [No. 9, Rahmen 29], sowie zum Treppenaufgange der Bibliothek Laurenziana [Rahmen 21]).

203. (R. 171, No. 3F). Franciabigio (zug.). Feine Zeichnung von der Piazza del Duomo mit dem Baptisterium, der Loggia di Mercanzia, der Casa di Misericordia, von kleinen Figuren belebt. Es ist höchst interessant, dass man auf diesem Prospect das Baptisterium nicht wie es in der Wirklichkeit erscheint, sondern von einem hohen Treppenfundamente sich erheben sieht. Vasari (Ed. Milanesi, III. 21) erzählt, dass Lionardo da Vinci mit dem Plane umging, das Baptisterium in die Höhe zu heben und unter demselben einen Treppenbau anzubringen . . . . . fra questi modegli e disegni ve n'era uno, col quale più volte a molti cittadini ingegnosi, che allora governavano Fiorenza, mostrava volere alzare il tempio senza ruinarlo; e con sì forti ragioni lo persuadeva, che pareva possibile, quantunque ciascuno, poi che si era partito, conoscesse per se medesimo l'impossibilità di cotanta impresa. Feine, durchgepauste Federzeichnung.

204. (R. 435, No. 1088). Giovanni da San Giovanni: Grosser, farbiger Carton zur decorativen Ausschmückung der Fassade des Palazzo Antellesi auf der Piazza S. Croce. Aquarell.

Der Katalog erwähnt noch eine Studie, No. 1122, zum Wandgemälde von Giovanni da San Giovanni am Hause gegenüber der Porta Romana (Feder und Aquarell), sowie einige landschaftliche Prospecte von Andrea del Sarto: Veduta del Ponte alla Badia, Röthelzeichnung (No. 12, Cat. V); Veduta della Certosa, Röthelzeichnung (No. 21, Cat. V).

[21]) Im Kataloge unter No. 286.

Index.

Albertinelli, M. 9. 10. 11. 12. 51. 125—127.
Allori, A. 186. 201.
Allori, C. 112—114. 115.
Antiken Statuen, nach 31. 69.
Balen, H. 78.
Bandinelli 20. 74. 75. 160. 162. 165. 189—191.
Baroccio 66. 67.
Bartolommeo, Fra 40—50. 82—95. 128. 129.
Botticelli 2—7. 32—35. 80. 81. 124.
Bronzino 68.
Bugiardini 180.
Caracci A. 71.
Cigoli 18. 19. 111.
Credi, L. di 31. 39.
Dolce, C. 73.
Domenico, Veneziano 23.
Donatello 156. 168. 169.
Empoli 187.
Franciabigio 203.
Garbo, R. del 8.
Ghiberti, L. 155. 157.
Ghirlandajo, D. 164a. 174—178.
Giotto, nach 160.
Giovanni da San Giovanni 204.
Granacci 52—54.
Grien, Hans Baldung 120.
Guercino 116.
Holbein 77.
Ligozzi 192.
Lippi, Filippino 121. 153. 154. 179.
Lippi, Filippo 29. 30. 79.
Majano, Benedetto da 202.
Mantegna 62.
Masaccio, nach 132, 147, 158, 159.
Michelangelo 188.
Michelangelo, nach 20. 171. 172.
Michelangelo, Schule 122.
Monaco, Lorenzo 21.
Montelupo 172.
Parmegianino 65. 118.
Perugino 16. 58. 59. 106. 107. 108. 117. 144—146. 173. 185.
Pesellino 1.
Pinturicchio 109.
Pollajuoli, A. 24—27. 119. 123.
Pollajuoli, P. 28.
Pontormo 166. 167. 170. 181—184. 194—200.
Raphael 60. 110.
Reni, Guido 69. 70. 116.
Romano, Giulio 61.
Roselli, C. 36.
Rosso 104. 105.
Sarto, Andrea del 13. 14. 56. 57. 96—103. 130—143. 147—151. 158. 159.
Sogliani 15. 129.
Sustermans 76.
Tizian 63.
Uccello, Paolo 22. 164.
Vasari 17. 72. 152. 163.
Veronese, P. 64.
Verrocchio 117.
Vinci, Lionardo da 37. 38.

Zu den vermeinten Zeichnungen Pinturicchio's für das Appartamento Borgia.

Ueber das Verdienst, die Zeitschrift „l'Arte" ins Leben gerufen zu haben, wird von anderer Seite berichtet. Was sich im Ganzen als recht lobenswerth herausstellt, ist die gute und reichhaltige Eintheilung des gesammten, leicht zu übersehenden Stoffes, so wie es sich für eine Fachzeitung ziemt, die ihre Aufgabe in erschöpfender Weise zu lösen sich bestrebt. Dass der bekannte Gelehrte, Prof. Adolph Venturi, der rechte Mann ist, sich einer solchen Aufgabe zu unterziehen, unterliegt keinem Zweifel. — Unter den den Haupttext bildenden Artikeln befindet sich einer vom Herausgeber selbst, überschrieben: Adolfo Venturi, Zeichnungen von Pinturicchio für das Appartamento Borgia im Vatican. Dieser Artikel ist berechtigt, schon seines Inhaltes wegen die Leser am meisten zu interessiren. Nichts konnte den Kunstbeflissenen erwünschter sein, als ein Nachweis ursprünglicher Vorlagen zu den berühmten Fresken, womit Pinturicchio die grossen Räume des Appartamento in Rom schmückte. Die Entdeckung Venturi's ist in der That anregend. Sie weist den augenscheinlichsten Zusammenhang nach zweier Figuren in orientalischer Tracht auf dem Wandgemälde und zweier Zeichnungen in Frankfurt a. M. und im British Museum. Ausserdem hat Venturi richtig auf den Zusammenhang hingewiesen, welcher zwischen einer Folge von sieben Federzeichnungen (orientalische Trachten darstellend) und den genannten Wandmalereien besteht. Diese Zeichnungen befinden sich in drei verschiedenen Sammlungen und zu ihnen gehören auch die oben erwähnten beiden Figuren.

Leider hat er aber in diesem Falle keine gründliche Kritik geübt, da er diese Folge von Blättern dem Pinturicchio vindiciren zu müssen glaubte. Er hat sich dazu von einer gar zu äusserlichen Anschauung verleiten lassen. Denn wollte man sich in der That die Frage stellen, ob es annehmbar ist, dass Pinturicchio der Urheber der Zeichnungen sei oder dass er dieselben anderswoher genommen, um ein paar Trachten gelegentlich in seinen Compositionen zu verwerthen, so müsste nach kurzer Ueberlegung die Antwort zu Gunsten der letzteren Ansicht ausfallen. Man müsste sonst geradezu Alles verleugnen, was bis jetzt als massgebend für diesen Künstler angesehen worden — auch wenn man von dem reichen

Vorrath des venetianischen Skizzenbuches absähe, welches ihm doch von vielen Sachverständigen im Wesentlichen zuerkannt wird.

Dass hingegen die sieben von Venturi erwähnten Zeichnungen mit der grössten Wahrscheinlichkeit auf Gentile Bellini zurückzuführen sind, wie man bisher richtig angenommen, das kann man durch verschiedene Gründe beweisen. Besonders durch den individuellen Stil des Gentile, seine charakteristischen Physiognomien, die in grossen Flächen angegebenen Gewänder, durch die steifen Falten und Finger u. s. w. Will man sich dagegen die Auffassung des umbrischen Meisters klar machen, so betrachte man nur die einherschreitende weibliche Figur in der Uffizien-Sammlung, als deren Urheber Pinturicchio von Niemandem angefochten wird, abgebildet auf Seite 359 von Lermolieff's III. Bande der kunstkritischen Studien.

Für die venetianische Herkunft der sieben Blätter aber spricht noch ein Umstand, der Venturi nicht hätte entgehen sollen, da er auf einem untrüglichen orthographischen Zeichen beruht. Rings um die merkwürdige weibliche Gestalt im British Museum, welche nach orientalischer Sitte auf dem Boden sitzend dargestellt ist, sind gleichzeitig in Handschrift die Farben angegeben, welche sich auf die Gewandung der Frau beziehen. Darin liest man nun, dem venetianischen Dialecte gemäss, arzento statt argento (Silber). Ein Umbrier hätte diese Wortform nie gebraucht.

Es ist übrigens bekannt, dass Gentile Bellini auf Ersuchen des Sultans Mahomed II. 1479 sich nach Constantinopel begab, wo er über ein Jahr in seinem Dienste blieb. Nichts liegt also näher als die Annahme, dass er einige dieser fremdländischen Typen skizzirt und als Vorlagen zu seinen Bildern benützt hat. Man denke dabei nur an das grosse Gemälde der Predigt des heiligen Marcus auf dem Platze von Alexandrien in der Breragalerie.

Venturi scheint noch bei der Betrachtung der sieben Zeichnungen übersehen zu haben, dass eigentlich nur zwei derselben als Originale angesehen werden können: die sitzenden Figuren eines Janitscharen und einer Türkin im British Museum. Die anderen mit der unsicheren, weicheren Ausführung sind spätere Copien nach ähnlichen Vorlagen. Die Verschiedenheit des Papiers dürfte dies wohl weiterhin bezeugen. Interessant bleibt schliesslich die Thatsache, dass Pinturicchio, welcher auch sonst Zeichnungen anderer Meister benutzt hat, in dem Gemälde der heiligen Catharina, die sich vor den Ungläubigen vertheidigt, zwei bei dem Richter stehende Figuren mit einigen Veränderungen den von Gentile Bellini abgebildeten Türken direct entlehnt hat. *Dr. Gustavo Frizzoni.*

Des Christoph Scheurl Libellus de laudibus Germaniae.

Da neuerdings die Dürerfrage wieder in Fluss gekommen ist, lohnt es sich wohl, einen Irrthum zu berichtigen, der sich seit Daniel Burckhardt's Schrift durch alle Aeusserungen zur Sache in mannichfachen Abwandlungen hindurchzieht. Ich will sofort den wirklichen Verhalt feststellen, ohne auf die einzelnen Missverständnisse in der Litteratur einzugehen.

Scheurl's bekanntes Schriftchen erschien zuerst 1506 in Bologna (Panzer VI, 325, 46). Es führt den Titel: Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae editus a Christoforo Scheurlo Nurembergensi. Auf die Widmung, die unterzeichnet ist tertio idus Novembris 1505, und eine Einleitung folgt zunächst ein geschichtlicher Abriss und dann der Abschnitt, der uns hier zumeist interessirt, über die Deutschen insgemein und über Nürnberg und die Nürnberger im Besondern. Daran schliesst sich sodann der zweite Haupttheil der Schrift: über die sächsischen Fürsten. Blatt 65 a: Finit Oratio seu Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae per D. Christoforum Scheurlum Nuremburgensem. Es folgen noch zwei Briefe, deren einer, an Sixtus Tucher, den Abschluss des libellus voraussetzt, und am 18. Januar 1506 geschrieben ist. Auf Blatt 68 a lesen wir den Druckervermerk: Impressum Bononiae per Benedictum Hectoris bononiensem Bibliopolam Anno MDVI. ad tertium decimum Calendas Februarias (20. Januar 1506).

Bekanntlich bildet einen wesentlichen Bestandtheil der Stelle über Albrecht Dürer in Scheurl's Libellus die Aeusserung über das Rosenkranzfestbild. Da aber Dürer dieses Bild erst am 23. September 1506 vollendete, ist von vornherein klar, dass die genannte erste Ausgabe der Schrift die Dürer berührende Stelle nicht enthalten kann. In der That fehlt denn auch der ganze auf den Nürnberger Maler bezügliche Abschnitt, der in der zweiten Ausgabe etwa anderthalb Seiten füllt.

Diese zweite Ausgabe ist 1508 in Leipzig (nicht in Wittenberg!) erschienen (Panzer IX, 487, 229). Titel und Inhalt zeigen zunächst nur unbedeutende Abweichungen, die wir hier, wo es nicht auf eine bibliographisch genaue Beschreibung ankommt, ausser Acht lassen dürfen. Auf Blatt 37 a

findet sich sodann die Dürerstelle, von der sofort noch weiter die Rede sein soll. Dann geht es mit unwesentlichen Zusätzen weiter bis zum Schluss. Hier sind einige Gedichte des Sbrullius eingeschoben, von denen die drei letzten unterzeichnet sind: Anno a reconciliata divinitate 1508. In Vittemburgensi gymnasio. K. S. (Daher rührt vermuthlich das Missverständniss des Druckorts). Auf Blatt 59b der Druckervermerk: Martinus Lantzpergius Lipsensis bibliopola elegantissimus: summa vigilantia — ne ab Italico archetipo aberraret — hunc libellum imprimebat mense Junio — anno octavo super millesimum quingentesimumque. M. Fortes Fortuna Formidat. C. S. D.

Erst in dieser Ausgabe findet sich, wie gesagt, die Dürerstelle, und zwar ist sie auf folgende Weise eingeschaltet. In der Bologneser Ausgabe führt Scheurl (Blatt 47a) die Nürnberger auf, die Maximilian in Anerkennung ihrer Verdienste im Böhmenkriege „equites auratos designavit." Dann geht es weiter: Multos preterea Nurembergenses, qui scientia, eloquentia, prudentia, ingenio, inventione, artificio, architectura, re militari conspicui habentur, commemorare possem etc. Hier war also der gegebene Ort, in der zweiten Ausgabe von Dürer zu sprechen. Und in der That beginnt der bekannte Passus im Leipziger Druck (Blatt 43a) nach den Worten: equites auratos designavit mit einem neuen Absatz: Ceterum quid dicam de Alberto Durero Nurimbergensi u. s. w. Der ganze Abschnitt enthält die oft citirten Einzelstellen in folgender Reihenfolge: 1. qui quum nuper in Italiam rediisset, tum a Venetis etc. 2. Den Vergleich mit Zeuxis und Parrhasios, die Dürer mit seiner Illusionsmalerei übertroffen habe. 3. Die Erwähnung des Rosenkranzbildes, absolutissimum opus, ita Cesarem exprimens etc. 4. Die Stelle über die drei Wittenberger Tafeln. 5. Eine Auslassung über Dürer's Charakter und Verkehr mit Pirkheimer. 6. Die Verse des Sbrullius über Dürer. Dann geht der Text wie in der ersten Ausgabe weiter: Multos preterea Norembergenses . . . .

Ich denke, ich kann mich mit dieser einfachen Festlegung des Thatbestandes begnügen. Was daraus für die Entscheidung der Dürerfrage folgt, ist nicht viel und wenigstens theilweise schon ausgesprochen (so von Dehio in den Gött. gel. Anz. 1892, No. 23, S. 931). Anderes liegt auf der Hand. Jedenfalls ist es aber nicht unwichtig, sich klar zu machen, in welchem Zusammenhang und wann die viel berufenen Stellen niedergeschrieben wurden. *Rudolf Kautzsch.*

Ueber zwei Niederländische Holzschnitte.

I. Das Utrechter Canonbild Lucas van Leyden's.

Durch seinen Aufsatz: Lucas van Leyden als Illustrator (Repertorium XXI, 36) hat Franz Dülberg unsere Kenntniss des Holzschnittwerkes des Holländischen Altmeisters in sehr willkommener Weise erweitert, indem er theils schon bekannte Illustrationen zum ersten Mal kritisch und genau besprochen, theils durch die Beschreibung einiger seltener Druckwerke des Bischöflichen Museums in Haarlem eine, bisher nie geahnte, umfangreiche Thätigkeit des Künstlers für die Officin des Jan Severs in Leyden nachgewiesen hat. Hoffentlich wird es ihm oder einem anderen Forscher gelingen, durch weitere Funde den wahrscheinlich noch lückenhaften Katalog der Illustrationen Lucas van Leyden's zu vervollständigen.

Da von den sechs besprochenen Büchern kein einziges, mit Ausnahme der schon bekannten „Cronycke van Hollandt", in London aufzutreiben ist, muss ich vor der Hand darauf verzichten, Dülberg's Zuschreibungen im Einzelnen zu beurtheilen. Von dieser 18. August 1517 datirten Chronik giebt es, wie es scheint, zwei verschiedene Auflagen, denn das Exemplar des British Museum[1]) enthält auf F. I recto nicht die beiden Holzschnitte Lucas van Leyden's, Gottvater und Maria als Himmelskönigin (beide dagegen im Print-Room, ausgeschnitten), sondern einen mittelmässigen Holzschnitt: Christus und seine Mutter beten zum himmlischen Vater für Seelen im Fegefeuer, welche ein Engel mit seinem Kelch erquickt, in dem er das Blut des Erlösers und die Milch der barmherzigen Mutter auffängt (153 : 145 mm). Ferner bemerke ich, dass der S. 39 erwähnte, in dem Berliner Cabinet befindliche Abzug des unverkürzten Holzschnittes, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, P. iii. 9. 21, auf Papier und ohne Text auf der Rückseite, kein Neudruck des zum ersten Mal im Utrechter Missale, 1514, und dann verkürzt in der Chronik, 1517, abgedruckten Originalholzstockes ist, wie Dülberg annimmt,

[1]) Wortgetreu lautet der Titel: Die cronycke van Hollandt Zeelandt | ēn Vrieslant. (Am Ende) Voleynt tot Leyden Bi mi Jan seuersz | den xviij. dach in oestmaent. An. xv. c. en | xvij. Am Schluss folgt der 1530 in Antwerpen gedruckte Nachtrag aus der Chronik von Brabant.

sondern eine noch nie beschriebene, ziemlich täuschende Copie. Nach freundlicher Mittheilung von Prof. von Loga in Berlin scheint es mir sicher, dass das Berliner Exemplar von demselben Holzstocke gedruckt ist wie ein ähnlicher Papierabdruck, ebenfalls ohne Text, im Print-Room des British Museum, aus der Sammlung Mitchell[2]). Beim Vergleich des letzteren mit dem Crucifix auf F. 28 recto der Chronik, fällt die Differenz gleich in's Auge. An künstlerischer Qualität ist dieses, trotz Verstümmelung und mangelhaftem Druck, der Wiederholung weit überlegen. Die Zeichnung hat an Kraft und Ausdrucksfülle verloren; der Schnitt ist garnicht ungeschickt, aber gewissenhaft und peinlich. Als äusseres Kennzeichen fällt zunächst auf, dass in der Copie die Linien fehlen, welche im Original von den Beinen des Gekreuzigten rechts und links zu den Mänteln der beiden Heiligen laufen, und eine Niveaugrenze des Bodens im Hintergrund erkennen lassen. Doch wichtiger und für die Frage der Originalität entscheidend ist die Thatsache, dass der Copist in der zum Abwischen einer Thräne erhobenen rechten Hand des Johannes einen merkwürdigen Fehler in der Zeichnung begangen hat. Im Original ist der Daumen der geballten Faust instinktmässig unter den Zeigefinger gezogen. Der Copist hat diese einfache Geberde missverstanden, und in seinem Holzschnitt erblickt man eigentlich keinen Daumen, sondern fünf Finger, da er Daumen und Zeigefinger des Originals in einen unmöglich langen Finger verwandelt hat, und aus den drei übrigen Fingern des Originals vier gemacht hat. Die ornamentale Einfassung[3]) ist ziemlich genau copirt. Es scheint also, dass der Originalholzstock vor dem zweiten Abdruck in der Holländischen Chronik einfach unten abgesägt wurde, um zu dem kleineren Formate des Buches zu passen. Zu welchem Zweck dann die Copie ausgeführt wurde, kann kaum errathen werden. Man darf nur vermuthen, dass nach der Verstümmelung des Originals beschlossen wurde, eine neue Ausgabe des Utrechter Missale vorzubereiten, und dass es nöthig war, das Crucifix in der Originalgrösse wieder in Holz schneiden zu lassen. Ob Exemplare von einer solchen Ausgabe erhalten sind, lässt sich bei dem dürftigen Zustand der bibliographischen Litteratur über Holländische Drucke des XVI. Jahrhunderts schwer feststellen.

2. Ein Holzschnitt Jan Swart's van Groningen?

In den meisten öffentlichen Sammlungen befindet sich ein grosser, unbezeichneter Holzschnitt (270 × 380 mm), welcher drei Szenen aus dem

[2]) Auf dünnem altem Papier, ohne Wasserzeichen, dessen Drahtstriche eine Entfernung von 26 mm haben. Der Holzstock war schon abgenutzt; man sieht mehrere Wurmlöcher und einen Plattensprung am rechten Querbalken des Kreuzes, neben dem Handgelenk Christi; doch ist der Abdruck garnicht so sehr schlecht wie angeblich der Berliner.

[3]) Wie mir Prof. von Loga mittheilt, ist das Kreuz unten in der Mitte der Bordüre das Wappen der Utrechter Diöcese.

Leben Johannes des Täufers vorstellt: 1. im Hintergrunde rechts, die Taufe Christi; 2. vorn in der Mitte, die Predigt des Täufers; die Frauen sitzen und die Männer stehen hinter ihnen in einer Felsenhöhle; 3. im Hintergrunde links die Enthauptung des Heiligen. Das Blatt wird zuweilen Hans Brosamer, gewöhnlich aber Hieronymus Bosch van Aeken zugeschrieben (von W. Schmidt, Meyer's Künstler-Lexikon I. 98 c. verworfen).

Als Urheber dieses Holzschnittes möchte ich, freilich zunächst aus rein äusserlichen Gründen, den Namen des von Lucas van Leyden beeinflussten Malers, Jan Swart van Groningen, vorschlagen, von dem sich ein Bild mit dem gleichen Gegenstand in der Münchener Pinakothek (No. 150) befindet.

Die Gründe sind folgende. Von dem Monogrammisten H K beschreibt Bartsch (Bd. VII, S. 493) zwei Holzschnitte: die Predigt des Täufers und die Predigt eines im Schiff stehenden Apostels (richtiger die Schiffspredigt Christi). In diesem erkannte er richtig eine Copie des auf der vorhergehenden Seite beschriebenen Blattes mit dem Monogramm Jan Swart's (Abbildung bei Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister, III. 49). Von jenem war ihm kein Original bekannt. Wohl deshalb, weil die Copien des Monogrammisten H K äusserst selten sind (sie befinden sich, so viel ich weiss, nur auf der Hofbibliothek in Wien), ist noch immer unbeachtet geblieben, dass das erste von Bartsch beschriebene Blatt nach unserem Anonymen copirt ist. Darum liegt es nahe, zu vermuthen, dass dieser anonyme Zeichner mit dem Zeichner des Gegenstückes, Jan Swart van Groningen, ein und derselbe ist. Damit würde sich dessen drei bezeichneten Holzschnitten (ausser B. VII, 492.1 besitzt das Berliner Kupferstichcabinet die Predigt eines sitzenden Apostels und die Versuchung Christi, beide mit dem Monogramm) ein vierter anreihen. Die beiden grösseren Holzschnitte sind im Format ähnlich, in den Maassen dagegen etwas verschieden (B. 1 misst nur 240 × 365 mm). Was stilkritische Betrachtungen betrifft, muss Vieles freilich etwas bedenklich erscheinen. In beiden Blättern sind die Extremitäten, besonders die Hände, ziemlich verfehlt, doch nicht gerade auf dieselbe Weise gezeichnet. Der weibliche Gesichtstypus und das weibliche Costüm bieten eine entschiedene Aehnlichkeit; die Männer dagegen sind sehr verschieden. Die ferne Landschaft dürfte sehr wohl in beiden Fällen von demselben Zeichner herrühren; es fällt doch auf, dass die starken Kreuzschraffirungen, welche auf Steinen und Bäumen der Predigt des Täufers überall vorkommen, an entsprechenden Stellen des Ufers bei der Schiffspredigt vermieden sind. Wie anders ist die Art und Weise, einen Heiligenschein zu zeichnen! Es kann sein, dass der Monogrammist H K Blätter von zwei verschiedenen Meistern nur wegen der Aehnlichkeit des Gegenstandes in eine willkürliche Verbindung gebracht hat: jedenfalls lagen sie vor seinen Augen zusammen und dürfen sie in Bezug auf ihren Ursprung nicht zu weit getrennt werden.

Campbell Dodgson.

Zu Abraham Godyn.

Die Galerie des Rudolfinums zu Prag hat im Laufe des vorigen Jahres (1897) ein beachtenswerthes Bild: Jaël und Sisara von dem Antwerpener Maler Abraham Godyn angekauft. Godyn gehört zu den Künstlern des späten XVII. und frühen XVIII. Jahrhunderts, die nach guten Ueberlieferungen mit fertiger Hand gemalt haben. Er ist von der Kunstgeschichte bisher sehr stiefmütterlich behandelt worden, und meines Wissens ist die Prager Galerie die erste, die eines seiner Werke ausstellt. Die Antwerpener Litteratur kennt ihn als Schüler des Henricus Hergauts und als Lehrer des Marten Josef Geeraerts sowie als kaiserlichen Hofmaler.[1]) Als solcher ist er auch in der Wiener Litteratur, beziehungsweise in Büchern über Wien, verzeichnet.[2]) Manches Andere über Godyn wird bei Dlabacz im Künstlerlexikon für Böhmen mitgetheilt, aus dem auch Nagler's Lexikon geschöpft hat. Was bei Füssli und Kramm steht, ist neben der schon genannten Litteratur nicht von Belang. Nach den Angaben bei Dlabacz wurde Abraham Godyn 1687 nach Prag gerufen, „um das neu aufgeführte Schloss Troja unweit Prag zu malen". Es waren Wandgemälde mit geschichtlichen Darstellungen, die er auszuführen hatte. Sie wurden 1693 vollendet. Der Künstler unterschrieb sich darauf als „Abraham Godyn Antwerpiensis". Auf die Schicksale dieser Wandmalereien gehe ich nicht ein. Der Künstler war spätestens 1711 wieder in Antwerpen. Denn damals wurde er als Freimeister der Antwerpener Lukasgilde verzeichnet. Während seines Prager Aufenthaltes hat Godyn jedenfalls auch Tafelbilder geschaffen, die dann eine Zeit lang im Besitz von Prager Kunstfreunden verblieben sein dürften. So findet man im Katalog der Galerie, welche die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag zusammengestellt hatte, 1835 zwei Bilder von A. Godyn verzeichnet: Die Verstossung der Hagar und: Abraham's Weib Sara, des Ehebruches beschuldigt, besteht die Feuerprobe. Dieses Werk war mit 1692 datirt. In der kaiserlichen Burg zu Prag befanden sich 1777 viele Bilder von Godyn,

---

[1]) Vergl. Liggeren, II nach Register und Van den Branden, S. 1215.

[2]) Hierzu Schlager: Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte, und Küchelbecker: allerneueste Nachricht vom röm. Hofe (S. 186).

der damals in der amtlichen „Specification“ der Bilder in Prag als „Codin“ oder „Abraham Codin“ erscheint. (Nach einem Act im Oberstkämmereramte zu Wien.) Vermuthlich hat sich auch das Bild, das eingangs erwähnt wurde, eine Zeit lang in Prag umhergetrieben, eine Voraussetzung, die ich folgender Massen begründen kann. Das Rudolfinum hat das Godyn'sche Bild von Ferdinand Siegmund erworben, der aus einer Prager Familie stammt. Obwohl F. Siegmund seit Jahren in Linz a. d. Donau lebt und das fragliche Bild dort bei sich verwahrte, ist doch anzunehmen, dass es aus älterem Prager Besitz dahin gelangt ist. Vor Jahren habe ich dieses Bild bei Siegmund in Linz gesehen. Als Inschriften notirte ich die Signatur. „ABRAHAM GODYN“ und den erklärenden Hinweis auf die Bibelstelle: „IVD : CAP : IV VERS : XXII.“ Nach meiner Erinnerung ist das Bild gut erhalten und ziemlich faustfertig gemalt, ohne technisch interessant zu sein. Dargestellt ist der todte Sisara mit dem Nagel im Kopfe, Jael und Barak. (H. 1,12, Br. 0,93.)

Ich meine, es sei nicht überflüssig, auf Godyn hinzuweisen, insbesondere im Hinblick auf einen Irrthum, der sich in den jüngsten Jahresbericht des Ausschusses der Gesellchaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen eingeschlichen hat. Dort wird der Künstler nämlich „Goldyn“ genannt, ein Missverständniss, das man vermuthlich dem Umstande zu danken hat, dass seit einiger Zeit wieder ein Maler der Galerie vorsteht. So lange die Kunstgelehrten Chytill und Borowski die Gemäldesammlung verwalteten, sind derlei Missverständnisse nicht vorgekommen.

Th. v. Frimmel.

Litteraturbericht.

Sculptur.

Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Von Dr. **Alfred Gotthold Meyer.** Erster Theil. Die Gothik des Mailänder Domes und der Uebergangsstil. Berlin 1897. Verlag von Wilhelm Ernst und Sohn. 145 S.

In seinen „Lombardischen Denkmälern des XIV. Jahrhunderts" (1893) hatte A. G. Meyer eine grundlegende Arbeit über ein wenig bekanntes weites Gebiet der Kunstgeschichte geboten, in derselben aber „das Hauptaugenmerk . . . . . auf die bisher fast gänzlich unbeachteten Denkmäler" gerichtet und deshalb „die Sculpturen des Mailänder Domes von der Untersuchung möglichst ausgeschlossen". Das vorliegende Werk, dessen erste Hälfte gerade den Mailänder Dom und seinen überreichen figürlichen Schmuck behandelt, während die zweite Hälfte dem Uebergangsstil gewidmet ist, documentirt sich also als eine Ergänzung und Fortsetzung jener früheren Arbeit.

Zahlreiche Fragen harren der Lösung, welche die Baugeschichte des Mailänder Domes betreffen. Gewöhnlich wird das Unnormale dieses Bauwerks — vom Standpunkt strenger nordisch-gothischer Norm aus — zu stark betont und erörtert, und nicht genug berücksichtigt, dass das Ganze, welches durch das Zusammenwirken so vieler und so verschiedenartiger Kräfte entstand, eine ausserordentliche Eigenart besitzt, auf die der gewöhnliche Massstab sich nicht anwenden lässt. Denn ausserordentliche Denkmale der Kunst tragen wie ungewöhnliche Menschen den Massstab ihrer Beurtheilung in sich allein.

Unbeeinflusst durch Theoreme sucht der Verf. die Grundzüge des Baues im Grossen und in den Details zu erfassen und gelangt dabei zu klaren Resultaten. Bereits der älteste Theil des Doms, die Nordseite der nördlichen Sacristei, weist deutlich drei charakteristisch verschiedene Elemente auf: den rein italienischen, im Sinn der antiken Kunst gebildeten Sockel, den nordisch-gothischen Bogenfries und endlich die oberitalienische, „fast barock-phantastische" Bekrönung. Diese Analyse bestätigt die Baugeschichte: bis 1389 sind vorzüglich italienische Meister thätig, von 1389 bis 1402 eine grössere Zahl nordischer Künstler; von 1400 an tritt mit

Filippo degli Organi ein Italiener in den Vordergrund. Aehnliche Stilwandlungen kann man an den Pfeilern des Innern, vorzüglich aber an den Portalen der beiden Sacristeien beobachten; hier steht der einfach strenge Architrav im augenfälligen Gegensatz zu der Sopraporte mit ihrem spitzbogigen Thor, den Fialenthürmchen, mit ihrer reichen Umrahmung, die zahlreiche Figuren unter Baldachinen verzieren. Diesen Decorationsstil findet man überall, wo nordische Künstler thätig gewesen sind, wie denn auch die südliche Sacristei-Sopraporte das Werk des Hans von Fernach ist. Aehnliche Gegensätze finden sich endlich auch an den Fenstern besonders an dem Masswerk, das transalpinen Ursprung z. B. an den seitlichen Chorfenstern aufweist, während das grosse mittlere Chorfenster mit seinem herrlichen Masswerk oberitalienisch-gothisch ist: das Werk des bereits genannten Filippo degli Organi, der fast fünfzig Jahre lang am Dombau thätig gewesen ist und auf dessen Zeichnung die Strebebögen zurückgehen, welche, unzählig oft wiederholt, den Gesammteindruck des Mailänder Doms massgebend bestimmen. Auch diese sind „auf den Gesammteffect berechnet", „überall erstrebt derselbe vor Allem eine Auflösung der Massen" — und so ist diese Decoration „mit dem mittleren Chorfenster die charakteristischste Schöpfung der oberitalienischen Gothik".

Eine analoge Entwicklung zeigt eine Betrachtung der figürlichen Decoration (p. 37 ff.), die, ungeheuer reich wie nirgend sonst, das ganze Bauwerk überzieht. Die figürlich gestalteten Knäufe des Bogenfrieses, dieses „eigentlich gothischen Theiles der Aussenfassade", sowie der figürliche Schmuck der Consolen in den Fensterlaibungen und an den Strebepfeilern verrathen den Einfluss germanischer Elemente. Die feinsten Sculpturen aus dieser Consolenreihe (an den Sacristei-, den Querschiff- und den östlichen Langhausfenstern), deren plastische Durchführung unsere Bewunderung erweckt, gehören stilistisch zusammen mit dem bildnerischen Schmuck der Sacristeisopraporten und des Brunnens der Südsacristei. Die hier thätigen Künstler sind Hans von Fernach (südliche Sacristeisopraporte), der Campionese Giacomo (von ihm das signirte Relief der nördlichen Sopraporte) und Giovannino de Grassi (Sacristeibrunnen und einzelne Theile der Portale der beiden Sacristeien). Die Verschiedenheit der Nationalität der Meister, die hier geschaffen haben, offenbart sich auf den ersten Blick. Der figürliche Reichthum, welcher den Rahmen der südlichen Sopraporte und die von ihm umschlossenen drei Felder erfüllt, findet seine Analogieen jenseits der Alpen: „das ist der Stil deutsch-gothischer Schnitzaltäre". Auch französische Einflüsse denkt sich Meyer hier wirksam. Die Glorie Christi der nördlichen Sacristeisopraporte von Giacomo da Campione zeigt im Gegensatz dazu — in der Ordnung des Faltenwurfs u. a. — die Hand des Italieners; und das schöne Relief am Lavabo der Südsacristei von Giovannino de Grassi ist nur in Italien denkbar. An dem Lunettenrelief der nördlichen Sopraporte, welches Christus, von Maria und Johannes verehrt, zeigt, könne man Matteo da Campione als ausführenden Künstler vermuthen. Der Bildschmuck des

grossen mittleren Chorfensters endlich ist von mehreren italienischen Meistern, darunter Paolino da Montorfano, entworfen und von anderen, unter ihnen ein Deutscher und der schon genannte Filippo degli Organi, ausgeführt.

Innerhalb der figürlichen Decoration des Mailänder Doms bilden aber die „Giganten“ und die über ihnen befindlichen Wasserspeier die interessanteste Gruppe, die aller Wahrscheinlichkeit nach rein italienisch ist. Für eine Reihe von ihnen, die 1404 bestellt wurden, lieferte Paolino da Montorfano die Entwürfe. Die Giganten waren ursprünglich als Stützen für die weitvorspringenden Wasserspeier, die als Fabelwesen, als Sirenen, Waldmenschen u. dergl. gestaltet sind, gedacht; aber dieser unmittelbare Zweck tritt mehr und mehr zurück, und aus den figürlich gestalteten Decorationsfiguren werden Genrefiguren. Zunächst sind sie, was ihr Name sagt, Giganten, „wilde, ungeschlachte Gesellen, mit denen Märchenphantasie die Natur zu beleben liebt“, dann „folgen Vertreter der dienenden Klasse der realen Welt, schlichte Boten und Knappen; und von hier aus leiten stattlich ausgerüstete Pagen, Herolde und Schildträger endlich zum Rittergeschlecht selbst hinüber.“ Die frühesten Gestalten dieser Gruppe sind im Massstab zu gross genommen; erst allmählich, nach mannigfachen Versuchen, wurde Lebensgrösse etwa als richtig erfunden und angewandt. An kunstgeschichtlicher Bedeutung stehen die Giganten unter den Sculpturen des Mailänder Doms vor der Renaissancezeit obenan; sie offenbaren einen Reichthum der Phantasie, der unser Staunen erwecken muss. Für die einzelnen Figuren lassen sich bestimmte Künstlernamen nicht nennen; eine grosse Zahl von Bildhauern, zumeist Oberitaliener, wie Jacopino da Tradate, Marco und Matteo Raverti, der Venezianer Nicolò u. a. sind uns namhaft gemacht; doch „als künstlerischer Schöpfer dieser Decoration muss Paolino da Montorfano gelten.“

Unter den Gigantenfiguren sind einige, die beiden Paare an den Pfeilern zu Seiten der Querschifftribünen, besonders merkwürdig: „genrehafte Gestalten des Alltagslebens“, welche die Ueberleitung bilden zu den „späteren Renaissance-Giganten, den Reisigen, Knappen und Herolden“. Die einfach-ungezwungene Haltung einiger dieser Figuren, der kräftige Naturalismus der derb behandelten Köpfe verräth ein liebevolles Naturstudium, und so darf man diese Giganten als „Herolde der Renaissance“ bezeichnen, die für den Kunsthistoriker als Erzeugnisse echt oberitalienischer Frührenaissance von höchstem Werth sind. Die „realistisch-malerische Uebergangskunst“, die in ihnen uns entgegentritt, findet schlagende Analogieen in Venedig, wo speciell einige Sculpturen an der Fassade des Dogenpalastes, besonders die „Noahgruppe“ der Südostecke, auffallende Verwandtschaft mit den Giganten des Mailänder Doms zeigen. Die künstlerischen Beziehungen zwischen beiden Städten sind documentarisch erweisbar: findet man in Mailand Venezianer Meister thätig, so finden wieder zahlreiche lombardische Steinmetzen und Bildhauer in Venedig Beschäftigung. Einer der Meister, den wir als Verfertiger einer Gigantenfigur kennen, Matteo Ra-

verti, ist von 1418 an in der Lagunenstadt nachweisbar; von 1421—1434 arbeitet er mit an der Ca' d'Oro. Leider geben seine reich ornamentalen Arbeiten hier keinen Anhaltspunkt für stilistische Vergleichung.

Als Verfertiger eines grossen monumentalen Werkes gewinnt aber Jacopino da Tradate in der Geschichte der Mailänder Plastik besondere Bedeutung. Die Colossalstatue Papst Martin's V. im Dom ist sein Werk (1421 fertig zur Aufstellung); diese wenig belebte Gestalt mit dem individuell gestalteten Haupt und dem offenbar nach der Natur studierten Faltenwurf ist wiederum malerisch-realistisch, wie jene Giganten. Diese Entwicklungsphase der mailänder Plastik entspricht der gleichzeitigen Phase der Florentiner Sculptur, welche die Porta della Mandorla des Doms repräsentiert; und des Niccolò d'Arezzo, ihres Hauptmeisters, Marcusgestalt im Innern des Doms bietet mannigfaltige Analogieen zu der Papstfigur des Jacopino da Tradate, der sie freilich an künstlerischer Qualität bedeutend überlegen ist. Verf. erinnert daran, dass nach Vasari eben Niccolò d'Arezzo für den Mailänder Dom thätig gewesen sein soll, was sich documentarisch nicht erweisen lässt. Seinen Stil verrathen die Statuetten in den Nischen des Sarcophags des Marco Carelli (im Innern des Mailänder Doms) und die Propheten — und Engelfiguren an der „Guglia Carelli", dem Eckpfeiler der nördlichen Sacristei (1403). M. E. zeigt in der That die köstliche Prophetengestalt (Abb. 39) ein auffallend florentinisches Gepräge; sie erinnert fast schon an den Stil Ghiberti's. Ist Meyer's Zuweisung richtig, so hätte Jacopino da Tradate also von Niccolò d'Arezzo seine künstlerische Anregung empfangen.

Der toskanische Einfluss auf die Lombardei ist nun besonders deutlich in Castiglione d'Olona erweisbar. Auf die Sculpturen dieses kleinen Fleckens haben kürzlich Santambrogio und Schmarsow (Heft I der Masaccio-Studien) hingewiesen. Es ist, nach der Entwicklung, die an den Sculpturen des Mailänder Doms zu beobachten ist, nicht unmöglich, dass auch die Werke in Castiglione d'Olona lombardischen Ursprungs sind. In beachtenswerther Weise führt von diesen Sculpturen eine Verbindung hinüber zu einigen Werken in Venedig, bei denen wieder florentinischer Ursprung deutlich ist. Endlich gehört noch der Untertheil des mittleren Borromeo-Monuments auf Isola Bella in diese Gruppe; vermuthungsweise ein Werk des Matteo Raverti.

„Ein selbstständiger malerischer Realismus, nordisch-gothische Einwirkungen und eine Beeinflussung durch die in ganz Oberitalien verbreitete Uebergangskunst von Florenz — das also sind die drei Elemente, aus denen sich das Stilbild der Mailänder Plastik um 1450 zusammensetzt." Mit diesen Worten fixirt der Verf. das Resultat des ersten Capitels seiner Arbeit.

Das zweite Capitel, „der Uebergangsstil" (p. 78 ff.) behandelt in mehreren Abschnitten einzelne besonders bezeichnende Denkmäler: das Ospedale Maggiore, die Mediceer-Bank, die Portinari-Kapelle, den Dom zu Como und die Certosa von Pavia.

Durch Francesco Sforza sind zwei Florentiner Künstler beschäftigt worden: Antonio Filarete und Michelozzo. Der erstere war dem Mailänder Machthaber durch Piero de' Medici empfohlen; er ist seit 1451 in Mailand nachweisbar. Von seiner Thätigkeit im Dienst des Sforza ist nur sein Hauptwerk, das Ospedale, auf uns gekommen, freilich auch dieses nur in stark veränderter Gestalt. 1457 fand die Grundsteinlegung statt; bis 1465 stand Filarete an der Spitze der Bauleitung. Sein ist vor Allem „der riesenhafte Gesammtplan und der Aufbau in seinen Grundzügen": und dies Ganze ist im Sinn der Florentiner Frührenaissance. Aber während die im Traktat erhaltene Skizze überall den Rundbogen angewendet zeigt, findet man an den Fronten im oberen Stockwerk rechteckig umrahmte Spitzbogenfenster, die „den Stempel einer Compromisskunst tragen". Nur einzelne Details — Medaillons mit Köpfen, Putten, Blattornament mit Acantusschema — zeigen den für die Antike begeisterten Künstler der Renaissance, während die rechteckige Umrahmung des spitzbogigen Fensters, die Theilung der Fensteröffnung durch eine Hausteinsäule durchaus lombardisch-gothisch ist. Auch das Gurtgesims trägt den Charakter einer „Compromisskunst". Dagegen bleiben die drei älteren Hofarcaden ganz frei von solchen gothischen Reminiscenzen.

Einen ähnlichen Mischstil, wie die auf Filarete zurückgehenden Theile der Fassade des Ospedale zeigt die — nur in Abbildungen erhaltene — Front des Palazzo Marliani und das Portal der Casa Vimercati, das bei mittelalterlichem Gesammtcharakter Renaissance-Details (Putten, Profilköpfe u. a.) zeigt.

Mit Michelozzo's Namen verbinden sich zwei Denkmale in Mailand die Mediceer-Bank und die Portinari-Kapelle. Vasari nennt den Namen des Florentiner Meisters direct im Zusammenhang mit dem ersteren, Filarete verschweigt ihn. Stilistischer Vergleich wird dem Aretiner Recht geben, denn das Gesammtbild des Palastes entspricht durchaus dem florentinisch-sienesischen Princip. Aber wieder finden wir die gleiche Compromisskunst, wie bei dem Ospedale; vereint mit Formen der Renaissance gothisch gebildete Details, z. B. die Bildung der Fenster. Und die „geringere Monumentalität, die mehr heitere, mehr malerische Wirkung" dieses Bauwerks ist specifisch oberitalienisch. Der Banco Mediceo ist nur in geringen Theilen auf uns gekommen; wichtige, decorative Bestandtheile, vorzüglich das prächtige Portal, bilden heute eine Zierde des Museo archeologico in Mailand. Hier, an dem Portal, haben Renaissanceformen die gothischen Elemente völlig verdrängt. Die architektonischen Details erinnern deutlich an Michelozzo's Werke, wie etwa die Thürumrahmung in Santa Croce in Florenz (Eingang zur Mediceercapelle). Dagegen steht der plastische Schmuck zu Seiten der Pilaster und am Thürsturz im directen Gegensatz zu dem streng organischen, architektonischen Aufbau. „Da entschied wieder wohl die echt oberitalienische, rein malerische Geschmacksrichtung". Und bestätigt wird diese Auffassung durch die Gestaltung der Figuren am Portal, für die man gerade in Mailand Analogien — z. B. einer der Gi-

ganten des Doms — findet. Man darf also annehmen, dass „Mailänder Bildhauer die künstlerischen Absichten Michelozzo's abwandelten, besonders im Figürlichen". Die bedeutsamsten Fragmente dieses Palastes, die acht Terracotta-Medaillons mit Männerköpfen (von den Hofarcaden) sind sicher echt lombardische Arbeit.

Die Portinari-Kapelle, die Stiftung eines dem Mediceer-Hause vertrauten Mannes, zeigt deutliche Verwandtschaft mit Brunelleschi's Florentiner Centralbauten. Doch ist ihr Inneres rein malerisch geschmückt; und ebenso weist die Decoration im Einzelnen auf oberitalienische Künstler hin. An den noch spitzbogig gebildeten Fenstern findet man zum ersten Mal die „Candelaber-Säule", „die einen candelaberartigen Kelch mit der Säulenform vereint." Der berühmte Engelreigen, der sich unterhalb des Tambours hinzieht, hat nach des Verfassers Ansicht „etwas durchaus Florentinisches"; er ist „den Figuren auf der Florentiner Orgelbalustrade des Luca della Robbia innerlich verwandt". Hier kann ich dem Verf. nicht ganz beipflichten; und ich möchte in diesen Engelfiguren gerade eine oberitalienische Schöpfung erblicken, die wie eine Vorahnung ist der wundervollen Engelgruppen des Gaudenzio Ferrari. Die Portinari-Kapelle mit ihrem Gemisch lombardischer und florentinischer Elemente gehört noch der Uebergangskunst an, deren höchste Entwicklung sie bezeichnet.

Ausserhalb Mailand's sind für diesen Uebergangsstil der Dom von Como und die Certosa bei Pavia überaus wichtig. Der Umbau des Doms von Como begann 1396; eine erste Bauperiode, bei der Lorenzo degli Spazii als leitende Persönlichkeit wahrscheinlich anzusehen ist, dauerte bis 1402. Von 1426 an tritt Pietro da Breggia in den Vordergrund, der besonders von 1439—1455 die Oberleitung des Baues hatte. Das Langhaus zerfällt in zwei deutlich geschiedene Theile, von denen der jüngere, 1452 begonnen, bei der zweiten Pfeilerreihe beginnt und das Langhaus bis zur Façade fortführt. Der Entwurf der Front ist vor 1457 entstanden; er stammt vielleicht von jenem Pietro da Breggia, möglicher Weise aber von den nach ihm die Leitung der Decoration innehabenden Meistern Florio da Bontà und Luchino Scharabota da Milano. Gegen diese Façade lassen sich — wenn man von den der Renaissancezeit angehörenden Theilen absieht — mannigfache practische wie ästhetische Bedenken geltend machen. Dem Innern wird nicht genügend Licht zugeführt; die plastische Decoration berücksichtigt nicht genügend die tectonische Function der Bauglieder. Der Schmuck der vier grossen Pfeiler bis zur Höhe des Architravbalkens des Hauptportals „bezeugt noch eine grosse künstlerische Unreife". Die sich daran anschliessenden Felder zeigen einen reiferen Stil. Andere Theile des Façadenschmucks zeigen wieder die oft beobachtete, „echt lombardische Stilmischung" von gothischer und Renaissance-Ornamentik, die hier in der grossen Rose, dem Werk des Luchino da Milano (1486) eine besonders glückliche Schöpfung hervorbringt. Nicht weniger charakteristisch-lombardisch sind desselben Meisters drei Krönungstabernakel über der Front des Mittelschiffs.

Auch die Certosa bei Pavia gehört zum grössten Theil diesem Uebergangsstil an. Mit dem Gründungsjahr 1396 begann zunächst der Bau des Klosters; die Ausführung des Baues der Kirche erfolgt der Hauptsache nach wesentlich später. Allerdings lag hierbei wohl ein noch dem Trecento angehöriger Entwurf zu Grunde; aber von einem Bau, wie dem Mailänder Dom, ist diese Kirche nach Raumdisposition wie ornamentaler Detaillirung wesentlich verschieden. Die Certosa ist durchaus in dem Geist lombardischer Backsteinarchitektur geschaffen, deren charakteristische Merkmale — den Vierungsthurm mit den Zwerggalerien und die Vermischung von Backstein- und Hausteintheilen mit bunten glasirten Terracotten — sie aufweist. Chor und Querschiff zeigen den Uebergangsstil; die Details hier halten sich frei von gothischen Elementen. Ein lombardischer Meister, Giuniforte Solari, war seit 1453 an der Bauleitung betheiligt; durch ihn kommen die Renaissanceformen zur Herrschaft, während in der Decoration vielfach, z. B. im Masswerk der Fenster über den Sacristeien, gothische Elemente sich behaupten. Die Consolen für die Gewölberippen der Sacristeien zeigen herrliches, spätgothisches Blattwerk, vermischt mit Renaissanceformen (Löwen- und Frauenköpfe); sie haben in Venedig ihre Analogien und gehen mit diesen zurück auf toscanische Einflüsse.

Bis zum Eintritt der Frührenaissance reichen die Untersuchungen Meyer's. Auffallend spät im Verhältniss zu Florenz, ja selbst zu Venedig setzt diese in Mailand ein: „die Hauptwerke der specifisch lombardischen Frührenaissance beginnen erst um 1470." Dieser wird der zweite Theil des Werkes gewidmet sein, dem man mit berechtigter Spannung entgegensehen darf. Denn mit einer Kenntniss der Materie, die in Deutschland wohl unerreicht ist, verbindet der Verf. zwei Eigenschaften, welche seinem Buch zum besonderen Vorzug gereichen: er versteht den schwierigen Stoff unter grossen Gesichtspunkten zu gruppiren, und er trägt seine Ansichten in ausgezeichnetem Deutsch vor, das sich bei Gelegenheit zu einem schönen Schwung der Sprache erhebt. Nur wer die in Zeitschriften und Monographien zerstreute reiche Litteratur, um welche sich besonders einige Mailänder Forscher in jüngster Zeit verdient gemacht haben, so beherrscht, wie der Verf., wird im Stande sein, mit den dort gewonnenen Bausteinen einen so stattlichen Bau aufzuführen, als es das vorliegende Buch ist. Zahlreiche, zumeist wohlgelungene Abbildungen gewähren die Möglichkeit eine bildliche Vorstellung von den meisten besprochenen Kunstwerken zu gewinnen. *G. Gr.*

Malerei.

Gustave Gruyer, L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este. Paris, E. Plon. 1897. 2 Bde. in 8⁰ von 720 u. 676 S.

„Freude war in Troja's Hallen", als vor etwa einem Jahrzehnt aus dem engeren Kreise der Eingeweihten die Kunde auch unter die Ako-

luthen drang, Adolfo Venturi hege die Absicht, die Fachlitteratur mit einem „Vasari" der ferraresischen Kunst zu beschenken, und so die Unterlassungssünde des Vaters der italienischen Künstlergeschichte gut zu machen. Denn Allen, die sich mit dem in Rede stehenden Zweige derselben näher zu befassen Veranlassung hatten, war ja bekannt, wie leicht der Aretiner Biograph hier seine Aufgabe genommen, wie wenig das, was er fast nur aus Quellen und Ueberlieferungen zweiter Hand über die Meister der nächst derjenigen von Padua und Venedig die folgerichtigste Entwicklung unter allen Schulen Oberitalien's aufweisenden ferraresischen Schule zusammengetragen hatte, sowohl der Vollständigkeit als Richtigkeit der Information nach genügte. — Durch zahlreiche Mittheilungen in Fachzeitschriften hatte sich Venturi schon seither als die geeignete Kraft erwiesen das von ihm geplante Unternehmen in allseits gedeihlicher Weise durchzuführen. Durch Jahre lang fortgesetzte eingehende Studien in den estensischen Archiven war er des gesammten Stoffes in einem Masse Herr geworden, wie vor ihm keiner der Forscher, die sich derselben Aufgabe gewidmet hatten. Und unter ihnen waren doch Namen wie Cittadella, Laderchi, Campori zu verzeichnen. Allein so umfassend und werthvoll auch das Material war, das diese Gelehrten zu einem definitiven Bau zusammengetragen, — Venturi hatte in mehr als einem Falle nachgewiesen, dass es einer nochmaligen Kontrolle und nicht selten daraus fliessender Berichtigung bedürfe, ehe man ihre Steine jenem einfügen könne, ohne fürchten zu müssen, die Solidität des aufgeführten Gebäudes durch die Stösse einer auf den Grund der Dinge dringenden Kritik gefährdet zu sehen. Welch' ungeheures Material es dabei zu bewältigen galt, ist ja Allen, die sich mit den Quellen der italienischen Kunstgeschichte auch nur oberflächlich vertraut gemacht haben, nicht verborgen. Wie wohl in keinem zweiten Falle, liegen uns in den glücklicherweise fast lückenlos erhaltenen Rechnungsbüchern der estensischen Hofverwaltung, — die bekanntlich den fiskalischen Interessen stets die grösste Aufmerksamkeit und Sorgfalt zuwandte, — auch über die Kunstpflege des Fürstenhauses die genauesten und umfangreichsten Nachrichten vor.

Leider hat Venturi seither von der Durchführung seines Vorhabens Umgang genommen, oder vielmehr dasselbe zu der Idee jener Neuausgabe des ganzen Vasari erweitert, die — nach dem davon bisher veröffentlichten ersten Bande zu urtheilen — mit der diplomatisch getreuen Reproducierung des gesamten urkundlichen sowie durch litterarische Tradition gebotenen Materials allerdings das Ideal in ihrer Art erreichen würde. Aber ist denn auch die Möglichkeit vorhanden, dass die Kräfte eines Einzelnen — und stünde ihm auch die Arbeitskraft eines Venturi zu Gebote — ausreichen werden, das Riesenunternehmen auf ein gutes Stück Wegs in den Wald der Vasarischen Biographien hinein zu fördern, geschweige denn zum Abschluss zu bringen? Und ist es bei dem Umstande, dass Vasari erst in den späteren Bänden seiner Vite an die ferraresischen Meister kommt, nicht sehr wahrscheinlich, dass wir uns betreffs ihrer mit dem

werden begnügen müssen, was der Verfasser bisher in seinen drei zusammenfassenden Studien über die Anfänge der Renaissance in Ferrara und die Kunst unter Borso und Ercole I. von Este, sowie in einigen Monographien des Archivio storico dell' arte veröffentlicht hat.

Bei sothaner Sachlage ist es nur mit Freude zu begrüssen, dass von anderer Seite der Versuch unternommen wurde, ein zusammenhängendes Bild der Entwicklung der Kunst am estensischen Hofe zu zeichnen. Gustave Gruyer, dessen betreffendem Werke die vorliegende Besprechung gilt, ist den Freunden der italienischen Kunst kein Unbekannter. Seit Jahren haben sie die Studien, die er fast ausschliesslich einzelnen Zweigen, Meistern oder Denkmälern der ferraresischen Kunst widmete und (mit Ausnahme der in Buchform erschienenen Illustrations des écrits de Jerôme Savonarole, Paris 1879) in den heimathlichen Fachzeitschriften veröffentlichte, mit dem Interesse verfolgt, das sie vermöge der ernsten Versenkung in den jeweiligen Gegenstand in vollem Masse verdienten. Hier nun erfreut sie der Verfasser mit dem methodisch zusammengefassten Ergebniss seiner jahrelangen Beschäftigung und bietet ihnen vor Allem Gelegenheit, seinem ausdauernden Fleiss und seiner Pünktlichkeit in der Benutzung der Quellen, seiner Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit in der Heranziehung und Kennzeichnung fremder Forschungsresultate, der Lückenlosigkeit seiner Litteraturkenntniss in Bezug auf den behandelten Gegenstand, der Hingabe an seinen Stoff, die es ihm ermöglichte, das hier und da spröde Material von der ersten bis zur letzten Zeile seines umfangreichen Buches in einer Form zu bemeistern, die dessen Lectüre auch für weitere, als bloss die sachlich interessierten Kreise erfreulich macht, ungetheilte Bewunderung und aufrichtigen Beifall zu zollen. Hier besitzen wir nun das lang ersehnte Nachschlagebuch, das uns in keiner die Kunst Ferrara's berührenden Frage die Antwort schuldig bleibt, uns in verlässlichen Hinweisen an die Quellen zurückleitet, den Stand jeder Detailfrage nach den heutigen Gesichtspunkten von Kritik und Kennerschaft darlegt. Allerdings hat der Verfasser von einer nochmaligen Durcharbeitung der Quellen selbst Umgang genommen, und er war damit unserem Dafürhalten nach in vollem Rechte, da sich ja wohl nach den Arbeiten der obengenannten Forscher daraus kaum noch neue Resultate hätten erschürfen lassen. So ist denn sein Buch wohl nur als eine Compilation aus zweiter Hand zu betrachten, als solche aber mustergiltig durch die Vollständigkeit und übersichtliche Anordnung des Stoffes und die äusserste Sorgfalt seiner Verarbeitung. Den die Kunstübung in ihren verschiedenen Zweigen von der Architektur herab bis zu der Teppichweberei, der Majolicafabrikation und den illustrierten Druckwerken behandelnden Capiteln hat der Verfasser geglaubt, zwei vorausschicken zu sollen, in deren einem er die Persönlichkeiten der Herrscher Ferrara's, namentlich in ihrem Verhältniss zur Kunst bis auf Alfons II., den letzten aus estensischem Stamme vor Uebergang des Besitzes des Landes an den päpstlichen Stuhl, charakterisirt, während er im zweiten die Legenden der von der ferraresischen Kunst bevorzugten

Heiligen, zu besserem Verständniss mancher ihrer Darstellungen, recapitulirt. Wenn uns nun auch bedünken will, dass durch die nicht eben unumgänglich nothwendige Hinzufügung dieser beiden Kapitel der Rahmen, in den Gruyer seine Schilderung spannte, etwas über Gebühr erweitert werden musste, — nehmen sie doch an und für sich schon mehr als drittehalbhundert Seiten, den Raum eines ganz respectabeln Bandes ein, — so wollen wir in Anbetracht der dadurch gebotenen bequemen Ergänzung des gesammten Gemäldes nach der historischen Seite mit dem Verfasser nicht weiter darüber rechten.

Da allen Freunden der Kunst daran gelegen sein muss, ein so vortreffliches Compendium, wie es das Gruyer'sche Buch ist, selbst von jenen kleinen Irrthümern und Mängeln befreit zu sehen, deren Vermeidung bei einer Arbeit von solchem Umfange kaum ganz möglich ist, so sei es uns gestattet, durch Angabe der folgenden Berichtigungen auch unsererseits zur Erreichung dieses Zieles unser Schärflein beizutragen. — Dass von der Identificirung Giacomo's da Siena, des Schöpfers der Seite 30 und 508 erwähnten bezeichneten und 1408 datirten Madonnenstatue in der Sacristei des Domes von Ferrara mit Jacopo della Quercia nicht die Rede sein könne, braucht wohl nicht des Weiteren erörtert zu werden. Das S. 44 Anm. 4 angegebene Todesjahr L. B. Alberti's (1484) ist in 1472 zu berichtigen. Die S. 45 ausgesprochene Vermuthung, der Luca, dem 1445 die Revision gewisser Festungsbauten anvertraut ward, könnte Fancelli gewesen sein, ist im Hinblick darauf, dass dieser erst 1430 geboren war, nicht aufrecht zu erhalten. Der S. 80 Anm. 2 erwähnte Orden „d'Arminio" muss in den von König Ferdinand von Neapel gestifteten Hermelinsorden (dell' Armellino) berichtigt werden. In der S. 419—468 gegebenen Studie über die Fresken des Pal. Schifanoja hält der Verfasser für die Compositionen der Nordwand noch immer an der Autorschaft Cos. Tura's fest, obwohl sie jetzt allgemein aufgegeben ist. Es handelt sich hier nicht um ein Versehen; denn sonst sind in seiner Studie, obwohl sie ein Wiederabdruck des in der Revue des deux mondes vom 1. August 1883 veröffentlichten Essays ist, die durch die seitherigen Forschungen besonders Harck's und Venturi's nöthig gewordenen Berichtigungen sorgfältig registrirt. S. 508 wird das von Quercia für S. Niccolò in Ferrara gearbeitete Grabmal Varj auf die Autorität des Commentars der Lemonnierschen Vasari-Ausgabe hin (der leider ohne Berichtigung in der Sansoniausgabe Aufnahme fand), als verschwunden bezeichnet. Nun hat es ja aber der March. Virg. Davia in einem schon 1835 erschienenen Schriftchen mehr als wahrscheinlich gemacht, dass wir in dem Grabmal Galeazzo Bentivoglio's in S. Giacomo maggiore zu Bologna die Bestandtheile des Monumentes Varj, soweit es bei des Meisters Tode vollendet war, besitzen. S. 523 ist bei Erwähnung des Grabmals Roverella in S. Giorgio zu Ferrara die doch urkundlich und durch den Stilcharakter einiger Bestandtheile des Werkes bezeugte Theilnahme Ant. Rossellino's an dessen Herstellung übergangen (vgl. Vasari-Sansoni III, 96 n. 2). S. 542 ist Pal.

Riccardi als Aufstellungsort einer Büste Clemens VII. von Alf. Lombardo angegeben, während sie sich in Wahrheit über einer der Thüren der Sala di Leone X. im Pal. vecchio befindet. Der S. 625 ausgedrückte Zweifel betreffs der Theilnahme Niccolò's die Pietro Lamberti an der Herstellung des Grabmals Alexander's V. in S. Francesco zu Bologna scheint uns nicht gerechtfertigt, wenn wir auch in demselben, wie es jetzt besteht, ausschliesslich die Hand Sperandio's erkennen müssen. Aber Niccolò hatte sehr wahrscheinlich das ursprüngliche Monument des Papstes i. J. 1424 gearbeitet (s. Repertorium 1895 S. 391). Dass er zu Beginn 1424 noch in Venedig, 1429 in Bologna beschäftigt war, steht urkundlich fest, und nach einem wohl auf ihn zu beziehenden Eintrag im Todtenbuche zu Florenz starb er in hohem Alter erst am 11. December 1456. Die S. 653 aus Vasari wiederholte Angabe, Giancristoforo Romano sei ein Schüler Paolo Romano's (Taccone) gewesen, widerlegt sich durch das Geburtsjahr des Ersteren (ca. 1465) und das Todesjahr des Letzteren (1470). S. 659, wo von der Medaille Lucrezia Borgia's die Rede ist, vermissen wir unter den Litteraturnachweisen den Artikel G. Frizzoni's über ihren Schöpfer, in Grimm's „Ueber Künstler und Kunstwerke" (Bd. II S. 215), S. 690 zu Leone Leoni die Citirung der Arbeit Casati's über denselben (Mailand 1884). S. 700 fehlt bei der Beschreibung des Grabmals Roverella in S. Clemente zu Rom die Angabe seiner Schöpfer, Andrea Bregno und Giovanni Dalmata; S. 703 Anm. 1 werden die unrichtigen Angaben der Vasaricommentatoren (II, 181) über die dem geistlichen Stande angehörigen Mitglieder der Familie della Robbia wiederholt, obwohl wir schon vor Jahren (Repertor. XIII S. 192) in das dort angerichtete Wirrsal Ordnung zu bringen versucht haben; S. 712 endlich fehlt zu Giov. Bernardi da Castelbolognese die Angabe der Monographie Liverani's (Faenza 1870).

Im zweiten Bande S. 33 Anm. 5 findet sich irrthümlich Fazio's Liber de viris illustribus, als im XV. Bande von Colucci's Antichità Picene enthalten, citirt; die Angabe ist vielmehr auf die in der folgenden Anmerkung angezogene Biographie Ciriaco's d'Ancona von Scalamonti zu übertragen. Das S. 110 und 121 als Werk Fr. Cossa's angeführte Profilbildniss eines Jünglings im Museo Correr ist identisch mit dem S. 99 nach Crowe und Cavalcaselle dem Baldassare d'Este zugetheilten: es ist dasjenige, das früher unter dem Namen Ansuino's da Forli ging. Der heilige Hieronymus Cossa's befindet sich nicht, wie S. 121 zu lesen, in der Madonna del Baraccano (Bologna), sondern in S. Petronio; das S. 125 als Werk Stef.'s da Ferrara angegebene Bild in S. Giovanni a Monte zu Bologna ist S. 113 schon als Arbeit aus Cossa's Werkstatt qualificirt; den S. 139 citirten Werken Bart. Veneto's wären eine Reihe anderer anzufügen, um das Oeuvre des Meisters, soweit es bis jetzt bekannt ist, vollständig zu machen; der S. 160 und 169 richtig als Ercole de'Roberti verzeichnete Täufer des Berliner Museums (No. 112 C) findet sich p. 82 unter den dem Cos. Tura zugetheilten Gemälden angeführt, und unter den S. 168 registrirten Zeichnungen Roberti's vermissen wir das antike Opfer bei Frizzoni (im Katalog seiner Werke ist es S. 171 allerdings aufgenommen, es fehlt

aber dort die Angabe, dass es im Arch. stor. dell' arte VII, 179 reproducirt ist). Endlich ist die S. 172 registrirte Zeichnung in Modena zum Calvarienberg der Dresdner Galerie nur Copie nach dem verlorenen Original (s. Arch. stor. dell' arte II, 343). Im Verzeichniss der Werke Fr. Bianchi Ferrari's fehlt der 1896 für die Nationalgalerie zu Rom erworbene Christus in Gethsemane, und der von Venturi auch, wenngleich mit Vorbehalt, für den Meister reclamirte Christus im Grabe des Museums von Neapel (Saal IV, No. 40), dort Mantegna zugeschrieben (vergl. Galerie nazionali, Roma 1897, Bd. III, S. 250 und 252). S. 229 und 232 ist der heilige Georg Francia's in der Galleria nazionale zu Rom noch als Arbeit Ercole Grandi's ausgewiesen. S. 300 hätte bei Besprechung der grossen Freske Garofalo's im Ateneo zu Ferrara mit der Darstellung des lebenden Kreuzes ihre Würdigung durch Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894, S. 121, hervorgehoben zu werden verdient. Von den im Katalog der Bilder Garofalo's S. 326 im Pal. Sciarra vorhandenen fünf Stücken sind seither die beiden mit mythologischen Darstellungen in die Galleria nazionale (Corsini) gelangt: es sind die zwei S. 676 fälschlich als Arbeiten Girolamo's da Carpi verzeichneten. Für die zwei S. 330 und 331 besprochenen Bilder des Ateneo zu Ferrara (No. 92, Christus auf dem Oelberg und No. 93 Presepio) lässt sich die Autorschaft Ortolano's wohl nicht weiter aufrechterhalten; das S. 370 Anm. 3 und S. 371 angeführte Bild Gir. Marchesi's existirt natürlich nicht in der seit Langem zerstreuten Sammlung Solly in London, — aber wo? S. 432 hätte bei Guglielmo Giraldi, il Magro, erwähnt zu werden verdient, dass er neuerdings als Autor der Quattrocentominiaturen des berühmten Dante der Vaticana (Cod. urb. 365) angesprochen wird. Die beiden Corvinacodices aus der Estense zu Modena endlich befinden sich nicht mehr, wie S. 450 Anm. 1 zu lesen, in der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien, sondern im Nationalmuseum zu Budapest, wohin sie 1893 durch Schenkung des Kaisers Franz Joseph gelangten. *C. v. Fabriczy.*

Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. In Originalgrösse und Lichtdrucknachbildungen nach den Originalen .... Mit Unterstützung der Regierung von Elsass-Lothringen und der Stadt Strassburg zum ersten Male herausgegeben von Dr. **Gabriel von Térey**, Privatdocenten an der Universität Freiburg i. Br. (jetzt am Kupferstichcabinet in Budapest). Lichtdrucke aus der Anstalt des Hofphotographen S. Krämer in Kehl. Strassburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1896. 3 Bände Folio 276 Tafeln und zahlreiche Textabbildungen.

Während dem Litterarhistoriker, wie dem Geschichtsschreiber aller übrigen Aeusserungen des geistigen Lebens, die Musik vielleicht allein heute noch ausgenommen, zum grössten Theil die wichtigsten Urkunden, nämlich die Kunstwerke, um die es sich doch in erster Linie handelt, in Ausgaben zur Verfügung stehen, die den Eindruck des Originals beinahe restlos wiedergeben, so fehlt es auf dem Gebiete der Kunstgeschichte

selbst an Reproductionen der Schöpfungen, die durch die modernen Vervielfältigungsverfahren getreu wiederzugeben sind, fast überall. Auch die Werke der griechisch-römischen Plastik sind in einer Weise schon in Abgüssen und Photographien verbreitet, die Jeden, der auf dem Gebiete der heimischen Kunst arbeitet, mit Neid erfüllen muss. Obwohl im letzten Jahrzehnt auf dem Gebiete der neueren Kunst sich nun aber ein ganz erheblicher Wandel vollzogen hat, fehlen dennoch auch heute noch zuverlässige Ausgaben der Kupferstiche von Meistern, deren historische Bedeutung für die deutsche Kunst ausser aller Frage steht, wie Schongauer, die Oberitaliener und Marc Anton. Die graphischen Werke der Hauptmeister findet man aber immerhin hie und da auf grösseren Kupferstichcabineten mit annähernder Vollständigkeit und die Incunabeln werden von der chalcographischen Gesellschaft allmählich herausgegeben. Ein Ueberblick über das Material der noch erhaltenen Handzeichnungen ist aber heute noch rein unmöglich, so dass selbst Fragen von principieller Wichtigkeit oft einfach unbeantwortet gelassen werden müssen. Zahlreiche Sammlungen haben zwar in den letzten Jahren von ihrem Bestande einen Theil des künstlerisch Werthvollen veröffentlicht, aber es ist immer nur bei einem Theil des Wichtigen in den Sammlungen geblieben, die am zugänglichsten sind.

Von Térey's Werk hat mitgeholfen diesen schreienden Missstand zu beseitigen. Mit der Anregung der Ausgabe und mit dem Zusammensuchen von gegen dreihundert Zeichnungen aus achtunddreissig Sammlungen Europa's ist der Kunstgeschichte ein bleibender Dienst geleistet worden, denn es ist vorläufig keine Aussicht vorhanden, dass die Publication auch aller kleineren Sammlungen diese Veröffentlichung so bald entbehrlich machen wird.

Gegen die Art der Publication lässt sich dagegen viel einwenden. Die Abbildungen selbst freilich sind der grossen Mehrzahl nach vollkommen zureichend. Es hätte, namentlich in Bd. III, vielleicht hie und da eine der gebotenen Tafeln durch eine bessere ausgewechselt werden sollen. Das wichtige Blatt No. 250, die drei Reiter und drei Tode, ist nach der kleineren Reproduction in der Wiener Publication besser zu beurtheilen als nach dem Lichtdruck dieses Baldungwerkes. Aber dies sind immerhin Ausnahmen.

Anders verhält es sich mit Anordnung, Form und Inhalt des begleitenden Textes und der Hauptsache, der Auswahl der Handzeichnungen. Bei jeder wissenschaftlichen Arbeit pflegt man vor dem Abschluss zu Resultaten zu gelangen, die eine nochmalige Durcharbeitung des ganzen Materials gebieten. Beginnt nun das Werk in Lieferungen zu erscheinen, bevor der Verfasser das gesammte Material überblickt und die Resultate daraus hat ziehen können — die Umstände können dies erfordern —, so werden sich immer Ungleichheiten ergeben und der Verfasser wird immer genöthigt sein, frühere Aeusserungen zu corrigiren oder direct zurückzunehmen. Diese Uebelstände haften aber dem vorliegenden Werke, wie mir scheint, in mehr als gewöhnlichem Maasse an.

So sind schon die positiven Angaben im Text des ersten Bandes weit spärlicher als in den späteren Bänden.

Wirklich zu beklagen ist aber die kritische Sichtung. Im ersten Bande, der 84 Tafeln enthält, hat sich der Verfasser noch in der Regel geirrt, wo ein Zweifel möglich war. Nicht viel weniger als die Hälfte der Zeichnungen sind dem Künstler abzusprechen. Die echten aber sind fast alle entweder gut signirt oder gehören Folgen an, deren Ursprung jedem Fachmann schon vorher bekannt war. Nun kann heute allerdings, da das ganze Werk über Baldung erschienen ist, Jeder weit besser wie vorher beurtheilen, was Baldung zuzutrauen ist und was nicht. Aber tüchtige und charakteristische Leistungen waren von jeher bekannt und der Verfasser hat sich auch nicht consequent geirrt. In Dresden befinden sich zwei Kohlezeichnungen, die unverkennbar von derselben Hand sind, die eine ist unter No. 82 aufgenommen worden, die bedeutendere mit der Judith nicht; Rieffel hat die letztere neuerdings abgebildet und mit der andern als Grünewald erklärt (Zeitschrift für Christliche Kunst 1897, Seite 134). In Basel, wo, wie wir sehen werden, so vieles ganz Schlechte reproducirt wurde, ist dagegen ein unverkennbares Werk zuerst übergangen worden. Man gewinnt geradezu den Eindruck, dass der Verfasser, der im Prospect noch ausdrücklich sein Autorrecht an der Auswahl der Zeichnungen betont, anfangs ohne viel Prüfung einfach die in den Kupferstich-Cabinetten unter Baldung's Namen gehenden Zeichnungen aufgenommen habe.

Weit besser ist allerdings Bd. II und III ausgefallen. Es ist auch eine grosse Zahl der falschen Attributionen zurückgenommen auf Grund namentlich von zwei Recensionen des ersten Bandes. Die eine von W. von Seidlitz erschien in der Beilage No. 58 der Münchener Allg. Zeitung 1894, die andere, M. K. F. bezeichnet, in der litterarischen Rundschau 1894. Jetzt ist es nur durch umständliches Nachschlagen möglich, die definitive Ansicht des Verfassers zu ergründen, umsomehr, da die Nachträge auf diesem Gebiet sowohl in dem Verzeichniss der in Sammlungen fälschlich Baldung zugeschriebenen Werke, als auch in dem chronologischen Verzeichniss zu suchen sind und nicht einfach unter einer Rubrik „Berichtigungen" verzeichnet stehen.

Man kann aber auch die definitiven Ansichten des Verfassers nicht gerade immer billigen. In seinem Falle wären nicht bloss Nachträge und Berichtigungen nöthig gewesen, sondern zum Mindesten ein nochmaliges Durcharbeiten. Es fehlen auch in Bd. II und III befremdliche Zuweisungen nicht. Da ferner hier unter den Zeichnungen, die dem Verfasser echt erschienen, noch vieles Andere als Kopien und Schulwerke abgebildet ist, kann man das Werk Baldung's nur mit Mühe aus all' dem Minderwerthigen und Fremden zusammensuchen.

Im Uebrigen ist, wie die allgemeine Anordnung, auch der Text nicht so knapp und nicht so übersichtlich, wie man es verlangen könnte, und der Inhalt ist nicht so zuverlässig, wie man dem äusseren Anschein nach glauben

sollte. So wurde in dem Verzeichniss der in Auctionskatalogen Baldung zugeschriebenen Werke aus dem Auctionskatalog von Amsterdam 1800, Spalte 1, eine ganz sinnlose Abschrift offenbar unbesehen in die Druckerei geschickt. Der Saturn, der ein eigenes Kind auffressen will, wird als Scene aus dem Bethlemitischen Kindesmord verzeichnet u. s. w.

Dagegen ist das chronologische Verzeichniss in Bd. III weit besser als alle übrigen Theile des Werkes, in denen die eigentliche wissenschaftliche Arbeit niedergelegt ist. Eine grosse Reihe von Zeichnungen sind allerdings datirt und einige Studien zu bekannten Gemälden wenigstens leicht zu datiren, aber auch bei den meist undatirten Entwürfen für Glasgemälde ist offenbar in der Regel das Richtige getroffen. Die Madonna No. 194 gehört allerdings nicht in die Nähe des Berliner Bachus von 1517, der wohl zu dem Datum 1516 Veranlassung gegeben, sondern zu der Zeichnung Christus und Thomas von 1513. Die rasch ausreifende Formensprache dieser Zeit macht hier die genauere Datierung möglich. Auch dürften No. 10 und No. 220 zusammengehören. Ferner zeigt das Wappen des Johannes Füll von Schuttern No. 153 die sichere breite Manier der letzten Jahrzehnte so deutlich, dass es trotz der gothisirenden Umrahmung zum Mindesten in die Zeit um 1525, nicht 1512—15 anzusetzen ist. Dies alles freilich sind unerhebliche Einwände. Einen Vorwurf möchte ich nur wegen der kritiklosen Auswahl der Zeichnungen und der Breitspurigkeit und Unübersichtlichkeit des Textes erheben.

Um die Baldungforschung einen Schritt weiter zu führen, sei versucht, das abgebildete Material nach Autoren zu sichten.

Zu streichen sind ausser den zwanzig als Schulwerke oder Kopien in Bd. III aufgenommenen Zeichnungen: No. 2, 5, 7, 8, (9), 12, 13—21, 24, 25, (29), (32), 33, (37), 43, 45, 47, (54), (76), 77, (79), 80, (81), (83—87), (94), (98), (99), 104, 106, 154, 192, 200, 203, 205, 207, (213), 214, 222, 223, 236, 260, 261, 267.[1])

Wahrscheinlich auch: 34 (Monogramm unecht), 78, 82, 197 und die Helldunkelblätter 30, 31, 46, 215—217. Auf die Sichtung der Scheibenrisse wurde dabei fast ganz verzichtet.

Vertreten sind fast alle deutschen Schulen, wo nicht mit Originalen so doch mit Kopien. Manches ist schon bestimmt worden. Eine grössere Zahl glaube ich noch bestimmen zu können. Hie und da kann vielleicht auch das Aussprechen einer Vermuthung die Sache fördern. Dürer und seine Schule, sowie die Meister am Oberrhein und in der Schweiz sind naturgemäss am stärksten vertreten neben Baldung's Nachahmern und Schüler.

Kopien sind: erstens die Kopfstudien in Basel 14—21.

No. 14, der Kopf einer lächelnden Madonna, ist eine Kopie nach Mathias Grünewald. Die Dargestellte, ein Mitglied jener hässlichen

[1]) Eingeklammert sind die Nummern, die von Térey selbst nachträglich als nicht von Baldung stammend erklärt hat.

Menschenrasse, die dieser grosse Meister bevorzugt, erscheint wie eine Schwester des kranken Mädchens auf dem Bilde des hl. Cyriacus in Frankfurt. Für Grünewald charakterisch ist die Schädelform, die stark ausgeprägte, aber kleine Unterlippe mit der doppelten Schwellung, auch die Behandlung der Haare ist der auf dem sog. Selbstportrait in Erlangen nicht unähnlich. Für den Verfasser dieser Recension ist allerdings entscheidend etwas Incommensurables. Der eigenthümliche Ausdruck der Augen, der bei Grünewald oft wiederkehrt und das Lächeln des Mundes, das so deutlich ausgesprochen in der Kunst des XVI. Jahrhunderts, ausser Correggio sonst überhaupt noch selten, ganz ähnlich auf der Kolmarer Madonna wiederkehrt. Für ein Original sind freilich die Konturen an Nase und Wange zu leblos (zu gleichmässig schwarz); die Form des Kopfes würde sich auch weit mehr runden, die Darstellung wäre feiner und malerischer und das Gesicht wäre noch weit mehr vergeistigt.

Aber neben diesem nervösen auch so noch stark belebten Gesicht vergleiche man die vollwangigen, unverschämt gesunden Frauen eines Hans Baldung, und man dürfte vielleicht meiner gewagten Zuweisung recht geben. Auch Rieffel hat, nachdem unsere Ansicht längst fest stand und im Concept schon in dieser Form niedergelegt war, diese Zeichnung für Grünewald, und sogar für ein Original des Meisters erklärt (Zeitschrift für Christliche Kunst 1897).

Unter den übrigen Basler Köpfen ist No. 16 eine ganz charakterlose Croute, die keine Anlehnung an irgend einen künstlerischen Stil zeigt. No. 15. 17, 19—21 sind immerhin viel zu leer, ordinär und uninteressant für eine Arbeit von Meisterhand. Sie mögen nach Baldung kopirt sein, verrathen aber dessen Eigenart nicht so, dass man sie als Kopien nach diesem bezeichnen dürfte, ebensogut könnte ein Werk eines anderen Künstlers aus Dürer's Kreise zur Vorlage gedient haben. No. 18 allerdings zeigt Baldung's Eigenart deutlich und unverkenbar, aber neben Zeichnungen wie der Kopfstudie Nr. 92 in Florenz, dem Saturn Nr. 245 und den drei Mädchen-Köpfen 246 in der Albertina, der Federskizze Nr. 149 in Koburg und sogar einigen besonders markigen Holzschnitten, die einzelne Köpfe darstellen, verschwinden die Reize dieser Leistung. Zudem ist die Zeichnung nach Grünewald (Nr. 14) offenbar von derselben Hand. Auch hier die übertrieben scharfen Konturen an Nase und Gesichtsrand. No. 18 weist den Grad von Originalität auf, den Glasgemälde Baldung's aufweisen; das Blatt ist eine stilgetreue Kopie. Der Kopf 106 ist höchstens eine geringe Kopie nach Baldung. Kopien sind ferner (ausser den in Band III als solche schon angeführten) No. 25, 33, 45 und 214, und, wenn auf Baldung zurückzuführen, auch 223. Stiassny hat wohl ganz richtig gesehen, dass das Monogramm nicht echt ist. Endlich ist von den beiden Blättern 225 und 267 keineswegs das letzere, vielleicht aber No. 225 das Original. In Baldung's Art, doch zu gering für den Meister selber, auch No. 260.

Die beiden Blätter No 207, eine weibliche Heilige (Prag), und

No. 104, hl. Barbara (Sammlung Habich), haben charakteristische Merkmale, die auf den Baldungschüler Hans Frankenberger schliessen lassen. Ausserdem kann No. 205 die hl. Lucia (Louvre), die v. Térey und Stiassny gemeinsam Baldung zuweisen, sowie No. 261, höchstens von einem Schüler oder Nachahmer stammen.

Hans Baldung ist sehr gut kopirt worden, gerade in Helldunkelmanier Es verrathen dies einige Blätter von recht guter Durchführung, die durch erhaltene bessere Versionen als Kopien sicher gelegt sind. Dies nöthigt zur Vorsicht und führt zu weiteren Zweifeln. Es existiren eine ganze Reihe von sorgfältig ausgeführten Helldunkelblättern, die mit bekannten Gemälden Baldung's übereinstimmen. Sie sind mit einer Sorgfalt ausgeführt, die Künstler dieser Zeit sonst bei Entwürfen zu Gemälden nicht anzuwenden pflegen. Die meisten unter ihnen gehören zu einer Gruppe von Arbeiten, die, zwischen 1515 und 1520 datirt, an künstlerischer Feinheit weit hinter anderen gleichzeitigen Arbeiten, wie z. B. dem Crucifixus zu München, zurückstehen, auch das Monogramm und die Zahlzeichen des Datums unterscheiden sich etwas von anderen echten Bezeichnungen. Es sind dies die figurenreichen Darstellungen der Taufe Christi, des Todes der Maria und der Trennung der Apostel, 215—17, die Einzelfiguren: ein Bischof, 204, der Gekreuzigte, 31, Saturn, 30, Tod u. Weib, 46. 91.

Hier sollte man Antwort von einem Spezialisten erwarten können. Uns fehlt die Autopsie. Jedenfalls spricht Nr. 46 in Berlin dafür, dass wir es in dieser Gruppe von Arbeiten durchaus Baldung'schen Charakters wenigstens zum grossen Theil mit Schulkopien zu thun haben.

Dürer und Schule.

Dürer selbst möchte ich, nach der kleinen Abbildung der Albertina-Publication, das grossartige Blatt No. 250, die drei Reiter und drei Todesgestalten, zuweisen, das der Verfasser in Band I Baldung giebt, später aber ihm ausdrücklich abspricht und nur wegen seiner Bedeutung für die Dürergruppe abbildet.

No. 94 Reiter und Tod (Frankfurt Städel'sches Institut), in Band I als wahrscheinlicher Baldung abgebildet, aber im Verzeichniss der fälschlich B. zugewiesenen Arbeiten Bd. III aufgeführt und vermuthungsweise Grünewald zugesprochen, nach Stiassny ein echter Baldung, gehört zu einer grossen Gruppe meist unecht signirter Zeichnungen, die m. E. von Dürer sind und mit Dürer'schen Jugendzeichnungen jedenfalls in nahem Zusammenhang stehen. Von derselben Art sind in Lippmann's Dürerpublication No. 8, 9, 11, 12, 33, 110, 134, 179, 336.

Die Erörterung über die Frage, in welchem Verhältniss sie zu Dürer stehen, muss ich mir an dieser Stelle versagen.

Von Hans von Kulmbach sind ausser No. 37, 87 und 213, den drei Halbfiguren heiliger Bischöfe in Berlin, Erlangen und Strassburg, die in Band III schon diesem Meister bestimmt zugewiesen worden, auch noch

No. 84, der wappenhaltende Engel in einem Dreipass (Dresden), im Bd. III Baldung wenigstens abgesprochen.

Hans Sebald Beham ist zuzuweisen, namentlich wegen des Gesichtstypus, No. 98 die hl. Katharina (Dresden). Es wäre höchstens noch ein anderer der späteren Dürerschüler denkbar. Vielleicht auch wie von Térey nachträglich angiebt No. 76.

Die Zeichnungen No. 5 und 8, beide 1504 bezeichnet, stammen von demselben Künstler, wie zwei andere Zeichnungen, auf deren Zusammengehörigkeit M. J. Friedländer neulich hingewiesen hat: der Schmerzensmann (Albertina, No. 162 der Wiener Publication) und eine wappenhaltende Frau, (Tafel 8 Mappe III der von Wörmann herausgegebenen Dresdener Zeichnungen, hier als Niklaus Manuel bezeichnet). Vielleicht von demselben ebenda der hl. Georg, Tafel 6 Mappe III.

Schweizer.

Von Niklaus Manuel ist, nach Massgabe der im Baseler Handzeichnungskabinet diesem Meister meines Erachtens mit Recht zugeschriebenen Profilstudie eines Mannes unter Glas, im Baldungwerk No. 13, Studienkopf eines Mädchens in Pelzmütze (Basel). Die Zeichnung ist allerdings Baldung's Art verwandt, die Modellirung aber doch zu wenig markig und knorrig, zu glatt und diese grössere Glätte gerade ist für Manuel, der ja auch von Dürer beeinflusst war, charakteristisch. Von demselben dürfte No. 77, ein Lautenspieler (Dessau), sein.

Von Hans Fries, dem Meister von Freiburg i. d. Schweiz, ist No. 7, das schöne Blatt mit der Himmelfahrt Mariae (Basel), das von Stiassny Hans Dürer zugeschrieben wird. Der blosse Hinweis auf die Münchener Zeichnung, die Wilh. Schmidt entdeckt und in der Ausgabe der Münchener Zeichnungen bei Bruckmann publicirt hat, dürfte hier genügen.

Von Hans Leu dürfte das Blatt 222, Christus mit der Siegesfahne in Wolken (Wien), sein. Vom Verfasser als schwach, aber echt erklärt. Das Monogramm ist ungewöhnlich und wahrscheinlich aus Leu's Monogramm aufgebessert. Für den Züricher spricht die hohe flache Stirn, die Bildung der Augen und namentlich der Faltenwurf. Ausserdem hat sich Leu bei dieser Technik meist des Papiers bedient, auf das die Abbildung schliessen lässt. Für Baldung ist die Zeichnung viel zu zierlich.

Bei No. 2, dem Crucifix (Basel), kommt in erster Linie Urs Graf in Betracht. Den Zeichner des Blattes No. 80 glaube ich in Basel unter den geringen Nachfolgern Holbein's und Urs Graf's angetroffen zu haben. Jedenfalls sind die Urheber der Nummern 2, 9, 12, 77, 80, 83 (wie hier schon Stiassny vermuthet), 192, 200, 236 und vielleicht auch 32 und 82 in der Schweiz oder angrenzenden Gebieten zu suchen.

Augsburger.

Schwäbisch, wahrscheinlich von Hans Burgkmair, ist No. 24, der Kopf mit Pelzmütze (Basel). Eine jener charakteristischen Arbeiten, bei

der man den wahren Urheber bloss auszusprechen braucht, um Glauben zu finden, ist diese Studie freilich nicht. Sehr verwandt aber immerhin mit Burgkmair's übrigen Portraits ist die Auffassung. Ausserdem ist der untere Theil des Gesichtes bei ihm häufig in derselben Weise verzeichnet, auch die übermässig ausgeprägten Mundwinkel sind ein sehr charakteristisches Merkmal. Auffallend ähnlich ist der Mund auf seinem Selbstportrait in der Wiener Gemäldegalerie. Neuerdings hat Friedländer mehrere Bildnissstudien des Meisters zusammengestellt: ausser dem Dresdener Studienkopf, der Burgkmair's Vater vorstellt, das angebliche Portrait von Dürer's Vater, früher Dürer zugeschrieben, dann ein interessantes Blatt mit lebensgrossem Kopf im Berliner Kupferstichkabinet. Dieser Gruppe ist ferner zuzuweisen die Portraitstudie von 1518, abgebildet als Dürer in Lippmann's Werk No. 400 und im Formenschatz 1889 No. 102. Alle diese Studien sind auch ganz in derselben Art mit Kohle durchgeführt wie No. 24 und die Behandlung der Gewandung ist völlig dieselbe.

Von Jörg Breu und zwar m. E. von dem Jüngeren ist Nr. 154, ein Karton zu einer Wappenscheibe (Koburg), nach späterer Bezeichnung, der auch v. Térey folgt, das Wappen der Lentzlin. Auch von Stiassny als Baldung abgebildet. Die Einfassung ist Augsburger Renaissance; für die Breu spricht insbesondere die Stilisirung der spitzen ornamentalen Blätter und die der Falten an Aermel und Fussbekleidung, die eigenartig geschwungenen Linien an Schurz und Brustvorsatz, und der Gesichtstypus des wappenhaltenden Jägersmannes. Ausserdem ist die Darstellung der Jagd der in den Bildern aus dem Leben Maximilian's ganz frappant ähnlich. Im Gegensatz zu Stiassny und Wilhelm Schmidt sehe ich mich auch immer noch genöthigt, an meiner früher geäusserten Ansicht festzuhalten, dass die mit dem Namen und Monogramm des Jörg Breu bezeichneten Bilder, die nach 1520 entstanden sind, in der Hauptsache wenigstens dem Sohne angehören. Die Unterschiede zwischen der Anbetung der Könige in Koblenz von 1518, die sich durch ihre breiten und leuchtenden Farbentöne in der Art etwa Bellini's oder des frühen Palma auszeichnet, und der nur um drei Jahre späteren Madonna der Sammlung R. von Kaufmann sind so gross, dass hier nicht zwei verschiedene Entwicklungsphasen eines und desselben Meisters, sondern die Werke zweier verschieden beanlagter Künstler vorliegen müssen. Ausserdem ist die Entwicklung bei den Gemälden vor und nach 1520 eine umgekehrte. In den früheren Bildern steigert sich die Farbenpracht von Stufe zu Stufe; man lernt da einen Meister kennen, der sich ganz auf demselben Wege wie Burgkmair einem Stil zuwendet, der die Farbe immer mehr in breiten Flächen zur Geltung kommen lässt. Während nun aber diese Entwicklung bei Burgkmair consequent weitergeht, ja sogar schon Ansätze zu einem malerischen Stil zeitigt, im Sinne des späten Tizian, — man vergleiche nur das Selbstportrait in Wien — bricht im Gegentheil jene frühere Entwicklung in den Schöpfungen der Malerfamilie Breu plötzlich ab. Schon das noch ziemlich farbenfrohe Bild der Sammlung Kaufmann zeigt den ersten Schritt in dieser Rückbildung, und danach ergeben sich

dann für die Zeichnungen die Consequenzen ungefähr in der früher angedeuteten Weise.

Der Augsburger Schule dürfte endlich auch der mit Recht in Bd. III angezweifelte Entwurf zu einer Scheibe No. 197 im British Museum angehören.

Mit Recht ist endlich Holbein d. Aelt. als der Urheber von No. 181 (Kopenhagen) schon im begleitenden Text angedeutet, und in Bd. III das Brustbild eines jungen Mannes, No. 43 (Berlin), der Richtung dieses Meisters nach Vorgang des M. K. F. Recensenten zugewiesen worden.

Baldung ferner stehende Meister.

In der Art früher Altdorfer'scher Zeichnungen, doch kaum von dem Meister selber sind No. 85 und 86: zwei Studien zum Apostel Judas Taddäus (Erlangen). Baldung's Urheberschaft ist wenigstens im chronologischen Verzeichniss Bd. III durch die Bezeichnung „Kopieen" angezweifelt.

Nicht einmal eine genaue zeitgenössische Arbeit, wenigstens nicht von einem Oberdeutschen, dessen Wirksamkeit mit der Baldung's zusammenfällt, ist No. 203, die Versuchung des hl. Antonius (Louvre), nach G. v Térey eine der prächtigsten Arbeiten des Meisters aus dem Beginn des dritten Jahrzehnts. Es fehlt hier der schönen Verführerin gerade die markige Kraft, die doch schon eine zum Beweis von Baldung's Autorschaft im Text abgebildete Kopie besitzt. Es fehlt ebenso der Charakteristik im Einzelnen das Markige, das für Baldung und noch für dessen Nachahmer charakteristisch ist. Die Gleichgiltigkeit, mit der die meist geradlinigen Schraffuren und Kreuzschraffuren über grosse Flächen gleichmässig hingestrichen, die saloppe Art mit der der Baumschlag, die Pflanzen im Vordergrund und der Faltenwurf behandelt sind, das Alles deutet, wenn das Blatt überhaupt oberdeutsch sein sollte, auf eine spätere Zeit. Grünewald, dem man in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhundert Aehnliches noch am ehesten zutrauen könnte und dem man Aehnliches auch öfters zutraut, ist ganz ausgeschlossen, das sogenannte Selbstportrait der Sammlung Habich freilich zeigt die Art der Schraffirung, die für dieses Blatt charakteristisch ist, aber die Zeichnung der Sammlung Habich ist eine Kopie aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts nach dem Erlanger Portrait. Den Urheber festzustellen ist mir unmöglich. Manches deutet aber auf die Niederlande. In der Richtung zu grösserer Glätte und zum Verzicht auf das Charakterisiren der Einzelheiten, ging die dortige Kunst der oberdeutschen voraus. Diese Richtung setzt aber unsere Zeichnung voraus. Der Faltenwurf am Gewande des Eremiten gleicht noch dem bei Lucas van Leyden und anderen Meistern jener Gegend. Die zierliche Haartracht des jungen Weibes findet sich dort bei italianisirenden Meistern der dreissiger Jahre. Auch was man vom Baumschlag sieht, findet in jener Zeit am ehesten noch bei dortigen Holzschnitten wie etwa denen des sog. Hieronymus van Aeken eine Analogie.

Dass eine ganze Reihe zum Theil vorzüglicher Zeichnungen, die mit Baldung nicht zusammenhängen, aufgenommen wurden, ist schliesslich für die Forschung unter den gegenwärtigen Umständen ein Glück. Leider ist damit aber keine Garantie geboten, dass nun wenigstens auch in den zugänglicheren Kabineten Alles, was auf Baldung Bezug hat, abgebildet wurde.

Mir sind aufgefallen ausser der schon erwähnten Judith in Dresden zwei zusammengehörende Zeichnungen in Basel und Karlsruhe. Basel: Knieende Frau nach links, Entwurf zu einer Stifterfigur Kreide oder Kohle. Geringe Arbeit, nach Analogie der Karlsruher wohl doch echt. Diese stellt ein Weib mit gefalteten Händen, bis zum Knie sichtbar, dar. Auf dem Haupte ein Federbarett. Man vergleiche die Verwandtschaft mit No. 69 des Baldungwerkes.

Dagegen muss man v. Térey wenigstens bei dem Christus zwischen Engeln in Berlin und der heiligen Barbara in Basel, wie diesmal öfters gegen Stiassny (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst 1898 S. 60) durchaus Recht geben. Beide Helldunkelzeichnungen sind geringe Schulwerke.

Der Werth der Publication für die Kunstgeschichte besteht in der Wiedergabe von etwas über hundert Zeichnungen Baldung's, die theils Vorstufen für seine Gemälde waren, theils als Zeichnungen einen Zweck erfüllen sollten. Die Wappenscheiben, ebenfalls etwa hundert, sind nur in vereinzelten Fällen von kunstgeschichtlicher Bedeutung, wenngleich auch die Wiedergabe dieser Leistungen dankbar zu begrüssen ist. Es ist nun keine Frage, die Schätzung des Meisters konnte durch die Wiedergabe seiner kostbaren echten Handrisse nur gewinnen. Aber wenn wir uns auch durch das Minderwerthige, das hiermit abgebildet wurde, nicht beirren lassen, so kann man die hohe Meinung des Verfassers von Hans Baldung's Bedeutung doch nicht theilen. Auch angesichts dieser Publication wird man Baldung Grien nie neben einem Holbein oder Dürer nennen können.

Meines Erachtens ist Baldung nicht einmal unter den Meistern zweiten Ranges so unbedingt der Erste. Wir sind heute gewöhnt, die Künstler hauptsächlich danach abzuschätzen, was sie uns Neues zu sagen haben. Nun aber findet sich bei Baldung wenig, was Dürer nicht genialer und grossartiger auszudrücken wusste. Wolf Huber, Albrecht Altdorfer-Hans Burgkmair, selbst der frühe Cranach bieten uns Erscheinungen der sichtbaren Welt, die Dürer kalt gelassen haben. Baldung Grien könnte aus der deutschen Kunst verschwinden, ohne dass unsere An, schauung über die deutsche Kunst des XVI. Jahrhundert in etwas Wesentlichem geändert werden müsste. Wir würden lediglich um eine Anzahl reizvoller Gemälde, Holzschnitte und Zeichnnngen ärmer sein. Jener Platz, den von Térey Baldung zugedacht hat, gebührt Mathias Grünewald.

H. A. Schmid.

Kunsthandwerk.

Alfredo Melani. „Modelli d'arte decorativa italiana" 50 tavole raccolte nella Collezione di Disegni di Maestri antichi della R. Galleria degli Uffizi di Firenze, con una introduzione e delle Note illustrative. 1898. Milano. Hoepli.

Lo studio dell' arte, che nei tempi nostri ha preso l'indirizzo scientifico che caratterizza tutti gli studi moderni, si è rivolto con particolare interesse agli schizzi degli artisti italiani perchè in essi ritrova una genialità, una freschezza d'impressioni, una vigoria di esecuzione che non sempre si ammira nelle opere finite. Il castigato e ingenuo disegno dei primitivi, la preoccupazione della tecnica non disgiunta dalla robustezza della concezione nei cinquecentisti, la grandiosità barrocca ma varia, elegante, degli artisti dei secoli successivi trovano sempre negli schizzi loro la più schietta manifestazione sicchè l'esame avvantaggia grandemente la buona conoscenza dell' arte trascorsa.

Questa raccolta di disegni, scelti fra quelli che vennero esposti al pubblico nel recente ordinamento di disegni antichi della Galleria degli Uffizi, in gran parte sconosciuti perchè trovavansi nei cartolari, risponde al bisogno di far conoscere anche agli artisti moderni le bellezze d'altri tempi. Se queste tavole non sono stilisticamente omogenee deriva dal desiderio nel raccoglitore di far piuttosto delle tavole con molti motivi ed ha del resto conservata l'omogeneità nel genere dei modelli, che sono così distribuiti: miscellanea di motivi ornamentali — putti, figure isolate, cariatidi e mascheroni — vasi, candelabri, stemmi, cartelle, lapidi e fontane — bacini istoriati — motivi per soffitti e soffitti — motivi per mobili e mobili — Veduta scenografica e frontispizi di libri.

Tali tavole comprendono circa 130 motivi, in buona parte di artisti di scuola toscana e del Rinascimento perchè la raccolta degli Uffizi sopra 44,000 disegni ne ha quasi 23,000 di questa scuola e moltissimi del XV e XVI secolo. Il Melani, visto la natura della pubblicazione, non fa uno studio critico sopra la paternità di ogni disegno, lo avverte egli stesso, ed ha accettate le attribuzioni generalmente ammesse e indicata nel Catalogo compilato dal sig. Pasquale Nerino Ferri conservatore della raccolta, tenendo conto delle rettifiche fatte col confronto di opere autentiche di certi artisti: così nella serie dei disegni d'ornamento un progetto per un soffitto ricco di figure, già dato a Baldassarre Peruzzi, va sotto il nome del Sodoma dopo che Gustavo Frizzoni fece notarne la somiglianza coi lavori di questo secondo artista; ecc.

Questa ricca opera, splendidamente edita dell' Hoepli, sarà di grandissimo aiuto agli studiosi dell' arte e agli artefici che vi troveranno un vasto campo per gli studi e per l'ispirazione.

Fr. Malaguzzi Valeri.

Raffaele Erculei. „Oreficerie, Stoffe, Bronzi, Intagli, ecc. all' esposizione d'arte sacra in Orvieto" con introduzione di **Camillo Boito.** Milano. Hoepli, 1898.

Che di questa pubblicazione la prima cosa che salta subito agli occhi sia la gran ricchezza tipografica e la bellezza delle tavole non deve far maraviglia quando si noti che l'editore ne fu l'Hoepli di Milano, ormai noto come uno dei migliori editori di libri d'arte in Italia. Le riproduzioni dal vero dell' Istituto Italiano di arti grafiche di Bergamo, che numerosissime ornano questo grande volume in folio fanno onore a questo istituto che può gareggiare ormai coi migliori della Germania e dell' Inghilterra.

Questo volume dell' Erculei presenta l'interesse dell' altro analogo di Luca Beltrami sugli arredi sacri della Lombardia, pure edito dall' Hoepli e del quale i lettori del Repertorium furono informati a suo tempo. L'introduzione di Camillo Boito al volume dell' Erculei osserva giustamente che l'industria artistica in Italia e specialmente a Roma è grande ma che vi diffetta il buon gusto: gl'innumerevoli negozi di oggetti destinati al culto e alla devozione che si trovano in Roma, vera mecca dei credenti, dei sacerdoti e degli studiosi dell' arte, sono pieni di oggetti dozzinali, ammanierati, barocchi di forme, goffi di linee, volgari d'esecuzione. E, meno lodevoli ma poche eccezioni, lo stesso può dirsi dei negozi di Milano, di Torino e delle principali città italiane. Far rifiorire in Italia per via del culto e della devozione le arti e i mestieri richiesti dall' esercizio del culto stesso (quelli dell' orafo, dell' argentiere, dell' intagliatore, dello stipettaio, dell' ebanista, dell' intarsiatore, del ricamatore, dell' incisore, ecc.) ecco il quesito artistico e nello stesso tempo l'affare industriale e che in Germania va avviandosi felicemente verso lo scioglimento per opera dell' Unione bavarese per l'arte applicata alle industrie, estesa a tutte le industrie e che si vale di concorsi, di conferenze, di manuali, di premi, di pubblicazioni, per elevare il gusto del pubblico e accrescere il valore tecnico e artistico degli artefici, promovendo il miglioramento materiale degli stessi soci. Convien dire che pubblicazioni come questa del prof. Erculei sono forse il mezzo più efficace e certamente il più attraente per avviare il quesito verso lo scioglimento. Mettere sott' occhio agli artefici che non sempre possono permettersi di viaggiare il meglio degli oggetti d'arte racchiusi gelosamente negli armadi delle chiese e delle sacrestie, nelle vetrine delle collezioni, spesso in luoghi remoti, è quanto di meglio e di più pratico possa farsi a prò del buon gusto delle industrie italiane.

Il volume dell' Erculei descrive ed illustra reliquiari, pastorali, croci, paci, cibori, intagli, avori, stoffe che figuravano all' Esposizione d'arte sacra di Orvieto nel settembre del 1897, nel severo palazzo costrutto sullo scorcio del XIII secolo da Bonifacio VIII e le tavole eliotipiche giustamente distribuite sussidiano ampiamente l'illustrazione. Sfogliando queste tavole ci si persuade sempre più che i rami che chiameremo dell' arte decorativa, in cui alla linea generale prevalgono gli ornati, rappresentano veramente

il trionfo del medioevo: mentre i cultori di quest' arte vi si mostrano inetti a riprodurre la figura umana, altrettanto la loro attività e la loro fantasia trovano una tecnica facile e disposta ad assecondarle nei fregi, nelle volute, nelle gugliette, nei fogliami, nei fiori. Come nota l'Autore, tutte queste arti minori sembrano sopra tutto trovarsi a loro agio quando si ispirano alla grande madre, l'architettura, della quale riproducono tutta la severità, l' eleganza, l' armonia, la ricchezza. I reliquiari d' Ascoli, del Duomo d' Orvieto, di Montalto nelle Marche, il tabernacolo del Duomo d' Orvieto, il pastorale di Città di Castello, l'ostensorio di Molfetta, il calice di Nocera, il reliquiario della Cattedrale di Pistoia, le croci di Cosenza e di Grotta di Castro sono splendidi esempio di questa geniale applicazione dell' architettura all' orificeria. L'orafo del medioevo e del rinascimento riunisce in se parrecchie qualità che non sarebbe stato facile ritrovare più tardi in un solo artista: è architetto allorchè innalza le sue edicole, le sue gugliette ornate di pinacolini, di statuette, di aggetti razionalmente disposti: è scultore quando modella le figurette e i rilievi, è pittore quando combina con gusto smalti opachi o traslucidi, smeraldi, zaffiri, brillanti, rubini. Non possiamo seguire l' Autore nella illustrazione dei varii gruppi degli oggetti della mostra d'Orvieto, per quanto il desiderio di interessarne gli studiosi della Germania ci invogli a farlo: non sarebbe questo il luogo adatto. Ci basti notare che in questo volume son raccolte interessanti notizie e osservazioni sui principali esecutori di questi oggetti sacri: Pietro Giovanni Anastasio Vitali dicto el Judice di Viterbo, Ermanno Battista, Guidotto Spada, Petruccio Busi, più tardi Pier Francesco di Paolo detto Maccione, tutti di Viterbo, Pietro Vanini da Ascoli (del quale troviamo qui l'elenco delle opere finora conosciute), Nicola di Guardiagrele, Pietro Vanni da Perugia, Cesarino Roscetto alunno del Perugino e condiscepolo di Raffaello. Di Antonio Gentile da Faenza, orafo della seconda metà del cinquecento, è descritto il famoso candeliere del Capitolo Vaticano attribuito da qualcuno al Cellini e al Buonarroti da qualche altro, prima che il Plon vi scoprisse la firma di Antonio Gentile. Seguono opere di Ugolino di Vieri e Viva di Siena, di Paolo da Sulmona e Nicola da Rapallo, di Jacopo da Porto, ecc. Seguono le illustrazioni e le tavole dei migliori esemplari di stoffe e ricami della esposizione orvietana che completano, con una ricca serie di cromolitografie e dettagli di pianete, piviali e palliotti, questa notevolissima opera che puó figurare tra le migliori del genere pubblicate in questi ultimi anni. *Fr. Malaguzzi Valeri.*

Topographie.

Prof. Egidio Calzini. „Urbino e i suoi monumenti". Rocca S. Casciano. Licinio Cappelli editore. 1897.

Questa grande pubblicazione, ricca di molte tavole eliotipiche e di incisioni intercalate nel testo, scritta per la solenne inaugurazione del monumento a Raffaello in Urbino è, più che una guida, una serie di dotte

monografie su Urbino, i suoi monumenti e l'arte fiorita alla corte dei Feltreschi, signori della città.

Il palazzo ducale e la galleria dell'Istituto di Belle Arti è l'argomento della prima monografia. Vi si parla a lungo della grandiosa costruzione del palazzo iniziata nel 1447, ripresa nel 1465 o 1466 da Luciano di Vrana a cura di Federico da Montefeltro che fu il vero collaboratore di Luciano, e più tardi coll' intervento di Baccio Pontelli al quale debbonsi alcune parti decorative e di Francesco di Giorgio Martini che compì alcune parti accessorie. Della galleria dell' Istituto di Belle arti, ricca di opere di Giovanni Santi, del Crivelli, di Timoteo Viti, del Garofolo, di Tiziano, di Paolo Uccello, di Giusto di Gand, di quattrocentisti, di fiamminghi ecc. il Calzini dà il catalogo.

Il Duomo è la seconda illustrazione che troviamo nel volume. Accennato agli avanzi della vecchia cattedrale in gran parte rovinata nel 1789, per la caduta della cupola, l'A. narra le vicende della nuova fabbrica eretta su disegni dell' architetto Giuseppe Valadier nella fine del secolo scorso, meno la facciata opera del ravennate Camillo Morigi, ed enumera i quadri racchiusivi. Nella sagrestia vi è notevole una tavoletta di Pier della Francesca colla flagellazione di Cristo e le tre figure di Oddantonio primo duca d'Urbino e de' suoi ministri Manfredo e Tommaso da Rimini, poi una tavola di Timoteo Viti coi santi Vescovi Tommaso e Martino, opera di gran pregio, sei tavolette oblunghe con figure di Apostoli rivendicate dalla critica moderna a Giovanni Santi, e opere minori.

La Grotta del Duomo offre campo all' A. di parlare della splendida scultura del Gian Bologna, il Cristo morto, in proporzioni maggiori del vero, magistralmente modellato: una figura che nell' abbandono delle membra perfette e in quello della testa, splendida di sentimento e di verità, è tra le migliori cose di quel tempo.

La chiesa di San Francesco, bella costruzione della seconda metà del XIV secolo, con elegante campanile, appartiene al periodo di transizione tra l'architettura romanica e quella ogivale: l'interno della chiesa fu rifatto nel secolo scorso.

Le pitture in San Giovanni eseguite nel 1416 dai fratelli Lorenzo e Giacomo da Sanseverino rappresentanti la vita del precursore sono argomento di una nuova illustrazione del volume e sono riprodotte in due tavole nelle quali pure è evidente il cattivo restauro che le pitture hanno subito.

La chiesa di San Giuseppe e il „Presepio" di Federico Brandani. In questa chiesa del principio del XVI secolo Federico Brandani, scultore della seconda metà del cinquecento, eseguì il gruppo del Presepio, con figure trattate con fare largo, con espressione e con dolcezza: il Calzini ne prende occasione per dare notizie d'altri lavori di questo artista, quasi dimenticato.

La chiesa di S. Domenico costrutta nel XIV secolo, rifatta internamente nel 1732 per opera di Benedetto XIII che apparteneva ai

domenicani, conserva, oltre alcune traccie antiche e un ricchissimo coronamento ad archetti, una splendida porta innalzata nel periodo 1449—1454 da Bartolomeo detto Masaccio fiorentino, nome non nuovo da che il Milanesi trovò che questo artista aveva lavorato in Rimini pei Malatesta, pei Manfredi, pel Montefeltro e in compagnia di Michelozzo e di Luca della Robbia aveva preso a fare di bronzo la porta di una delle sacrestie di Santa Maria del Fiore. Sulla porta di S. Domenico Luca della Robbia modellò le belle figure della Madonna, del Bambino coi santi Pietro martire, Domenico, Tommaso e il beato Alberti e che è la prima terra cotta invetriata che il celebre maestro eseguì per una chiesa fuori di Firenze.

La chiesa e il convento di S. Bernardino. La chiesa, ultimata nel 1472, sembra al Calzini lavoro non dubbio del Bramante. Dopo aver richiamata l'attenzione su altri lavori che dimostrano la presenza in Urbino del grande architetto, fa notare i caratteri architettonici di questo edificio affatto bramanteschi nella cornice superiore all' esterno che adorna la chiesa all' ingiro composta di poche membrature ove domina un grande ovolo fortemente intagliato; nelle graziose finestre rettangolari con gli stipiti le cui membrature semplici e di poco aggetto stanno in perfetta armonia con la colonnina nel mezzo; nella porta d'ingresso elegante, ornata; nei timpani delle finestre dei muri laterali della chiesa. La cupola è una specie di torre bassa, cilindrica, con giri di sobrie cornici in pietra, sormontata da una lanterna elegantissima. La pianta della chiesa è assai semplice: due bracci quasi uguali, longitudinalmente partono dalla parte centrale del tempio che è quadrata; il braccio anteriore costituisce il corpo principale della chiesa, l'altro è il coro. Gli altari sono tre: le cappelle sporgono un poco e sono di bellissimo effetto: agli angoli del quadrato centrale si innalzano quattro colonne, una per angolo, che sorreggono la cupola leggera ed elegante. In complesso una costruzione ardimentosa e di buon gusto. In questo lavoro giovanile del Bramante non mancan le mende, come osserva il Calzini: i grandi archi che sorreggono la cupola spezzano con la propria cornice l'architrave della trabeazione che gira tutt' attorno alle pareti: la cornice degli archi stessi non cade sul vivo del sottostante pilastro. Ad ogni modo l'eleganza e l'armonia sono evidenti in questo tempio in cui si rivela il genio assimilatore di un grande maestro.

La chiesa e il convento di Santa Chiara sono, dopo il palazzo, le più importanti costruzioni dell' epoca ducale a Urbino insieme alla chiesa di S. Bernardino. Il convento di Santa Chiara fu fondato da Elisabetta Feltria, figlia del duca Federico. Dopo ricordate le varie vicende del convento, il Calzini passa alla questione dell' architetto della costruzione attuale e propende a credere, per ragioni storiche e stilistiche, che se ne debba far merito a Girolamo Genga.

Il Palazzo Albani è l'ultima delle illustrazione dei monumenti urbinati nel volume che esaminiamo. Sorto in diverse epoche sugli avanzi di altre abitazioni, è ricco di camere spaziose con ben lavorati stipiti di marmo alle porte ma fu spogliato delle collezioni di sculture, arazzi,

maioliche. Restano però i quadri e la libreria. Tra i primi, notevoli un Presepio di Annibale Caracci e l'autoritratto del pittore, tre disegni di Federico Zuccari, il cartone di una Madonna di Tiziano o almeno a lui attribuito, diverse cose del Baroccio, di Guido Reni, del Guercino, una raccolta di ritratti dei duchi d'Urbino, e opere di minor importanza e di discutibile attribuzione.

Di molto interesse per gli studiosi dell' arte è l'ultima parte del volume del prof. Calzini dedicato all' arte in Urbino nel Rinascimento (secolo XIV e XV) in cui sono abbondanti notizie gli artisti che in quel periodo fiorirono intorno alla gloriosa corte dei Feltreschi: Ottaviano Nelli, Antonio da Ferrara, Sperandio da Mantova, Desiderio da Settignano (che vi eseguì il delizioso busto rappresentante una principessina d'Urbino, ora nel Museo di Berlino e sul quale il Bode richiamò già l'attenzione), Francesco Laurana o di Vrana, autore del ritratto detto di Marietta Strozzi del Museo di Berlino e dell' altro di Battista Sforza che è nel Bargello, Piero della Francesca, Luciano di Vrana, Giusto di Gand, Fra Carnevale, Giovanni Santi, Melozzo da Forlì, Francesco di Giorgio Martini, Baccio Pontelli, Francesco Raibolini detto il Francia, Timoteo Viti, Girolamo Genga, Gian Cristoforo Romano e molti altri.

Alcune mende che possono notarsi nel volume e scusabili colla vastità dell' argomento non tolgono che quest' opera sia veramente notevole e degna, anche dall' aspetto tipografico e per la bellezza delle tavole, della solenne ricorrenza che diede occasione alla pubblicazione.

Fr. Malaguzzi Valeri.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Versteigerung der Kupferstich-Sammlung Sträter (10.—14. Mai 1898) durch H. G. Gutekunst in Stuttgart.

Vom 10.—14. Mai fand in Stuttgart die Versteigerung der Sammlung Sträter statt. Es war die fünfzigste Auction, zu der H. G. Gutekunst die Kunstfreunde, Sammler und Händler geladen hatte. Und sie waren in stattlicher Anzahl erschienen, in weit grösserer Zahl, als sie sonst selbst bei diesen besuchtesten Auctionen zur Frühlingszeit angetroffen werden. Galt es doch einer der letzten grossen Sammlungen in Deutschland, bei deren Auflösung Jeder ein paar erlesene Perlen heimzuführen hoffte. Von den öffentlichen Cabinetten waren durch ihre Vorstände vertreten Berlin, Coburg, Dresden, Hamburg, Köln, Sigmaringen und Stuttgart; Privatsammler sah man aus Berlin, Budapest, Copenhagen, Moskau, Paris, Stuttgart und Wien; Kunsthändler aus Bayreuth, Berlin, Boston, Dresden, Frankfurt a. M., Freiburg i. B., Leipzig, London, New-York, Paris und Stuttgart.

Dr. Sträter hatte mit Vorliebe die Werke der grossen und kleinen niederländischen Radierer gesammelt und neben einem schönen Rembrandt-Werk einen ausgezeichneten Ostade zusammengebracht. Auch Everdingen und Waterloo waren von ihm mit besonderer Sorgfalt gepflegt worden, Lucas van Leyden war wenigstens durch einige prachtvolle Drucke vertreten. Grosse Seltenheiten enthielten die Werke von Ruysdael, Potter, Goltzius und Cornelis Visscher. Von ausserholländischen Künstlern besass er ein gutes Dürer-Werk mit einzelnen Abdrücken allerersten Ranges und eine Anzahl der schönsten Stiche Schongauer's, von denen ich im XIV. Bande dieser Zeitschrift p. 113—116 ein Verzeichniss gegeben habe.[1]) Eine Sammlung von etwa 200 Handzeichnungen alter Meister, grösstentheils niederländischer Provenienz, beschloss die Auction.

Die Preise gingen im Allgemeinen über alle Erwartung hoch, und nur in einigen Ausnahmefällen blieb ein Hauptblatt erheblich hinter der

---

[1]) Vergl. auch die Bemerkungen über die Sammlung Sträter in der Kunstchronik N. F. VIII, Sp. 369—372.

Schätzung zurück, die man sich billiger Weise davon hatte machen können. Dies gilt namentlich von Rembrandt's Hundertguldenblatt und von Schongauer's Tod Mariae.

Der Gesammterlös aller 1796 Blätter, einschliesslich der nicht eben zahlreichen, zurückgekauften Nummern, betrug 241007 Mk. 50 Pf. Von dieser Summe kommen auf Simon de Vlieger: 627 Mk., Bega: 984 Mk., Dujardin: 1428 Mk. 50 Pf., Goltzius: 1787 Mk., Potter: 1888 Mk., Cornelis Visscher: 2171 Mk., van Dyck (Ikonographie): 3010 Mk., Berghem 3402 Mk., Lucas van Leyden 4390 Mk., Waterloo: 4892 Mk. Ruysdael 5561 Mk., Claude Lorrain: 5625 Mk., Everdingen: 11076 Mk., Ostade: 14,173 Mk., Schongauer: 17567 Mk., Dürer: 37026 Mk. (davon 23931 für Kupferstiche und 13095 Mk. für Holzschnitte), Rembrandt: 93405 Mk., endlich auf Handzeichnungen: 22142 Mk.

Aus der Menge des Erwähnenswerthen seien folgende Einzelpreise hervorgehoben: Ein kleiner, sehr zart behandelter Holzschnitt des XV. Jahrhunderts, der Tod Mariae, ging für 55 Mk. an das Dresdner Cabinet. Unter den 24 Stichen Schongauer's trug die Anbetung der Könige B. 6, 1860 Mk. (Meder), Christus vor Annas B. 11: 305 Mk. (Sigmaringen), die Kreuztragung B. 16: 400 Mk. (Stuttgart), die Grablegung B. 18: 315 Mk. (Dr. Hofmann-Wien), die grosse Kreuztragung B. 21 nur 660 Mk. Die Madonna auf der Rasenbank B. 30 nach Sträter's irriger Annahme vor den Retouchen auf dem Kleid der Maria,[2]) in der That aber nur ein mittelmässiger Abdruck: 300 Mk. Der Tod Mariae B. 33, an Kraft und Tonfülle des Druckes wohl das schönste Exemplar eines unbeschriebenen I. Zustandes (vor mehreren Retouchen am Bettvorhang rechts und unten an der Bettdecke, wo sie den Boden berührt) fand für 4000 Mk. keinen Käufer.[3]) Es gelangte nach der Auction an das Dresdner Cabinet. Der h. Antonius, von Dämonen gepeinigt, B. 47, brachte 1700 Mk. (Meder), der h. Georg B. 50: 750 Mk., der Johannes auf Pathmos B. 55: 1010 Mk. (Hamburg), die Krönung Mariae B. 72: 2350 Mk. (Meder), der Adler des Johannes B. 76: 57 Mk. (Sigmaringen), der Engel mit dem Leopardenwappen B. 96: 430 Mk. (Meder), der wilde Mann mit dem Windhundwappen B. 103 (nicht 105): 300 Mk. (v. Baldinger) und die Querfüllung mit Hopfenranken B. 115: 737 Mk. (Hamburg).

Von Dürer erzielten unter den Kupferstichen: Adam und Eva B. 1: 1360 Mk., die Geburt Christi B. 2 von aussergewöhnlicher Schönheit: 2560 Mk., die Passion B. 3—18: 1250 Mk., die Madonna mit dem Stirnband B. 30: 715 Mk., die Madonna mit der Sternenkrone B. 32: 715 Mk., die Madonna

[2]) Unter den mir bekannten etwa 20 Exemplaren dieses Stiches habe ich niemals Etat-Verschiedenheiten bemerkt. Vergl. Repert. XIV, 115, 11.

[3]) Der prachtvolle Abdruck desselben Etats aus der Sammlung Malcolm, seit 1895 im British Museum, trug bereits 1875 auf der Auction Kalle 8000 Mk. Das Exemplar der Sammlung v. Liphart wurde mit 5050 Mk. und bei der Auction Schlösser mit 5010 Mk. bezahlt. Es ist wohl identisch mit dem 1885 aus der Sammlung Felix erworbenen I. Etat in Berlin.

mit der Meerkatze B. 42: 1500 Mk., St. Georg zu Pferde B. 54: 400 Mk., St. Eustachius B. 57: 810 Mk., St. Hieronymus im Gehäus B. 60: 525 Mk., die drei Genien B. 66: 325 Mk., die Melancholie B. 74: 800 Mk., Ritter, Tod und Teufel B. 98: 1010 Mk., das Wappen mit dem Todtenkopf B. 101: 2225 Mk. und Melanchthon B. 105: 305 Mk. Unter den Holzschnitten: Simson zerreisst den Löwen B. 2: 405 Mk., die grosse Passion B. 4—15: 505 Mk., die kleine Passion B. 16—52: 600 Mk., Christus am Kreuz B. 56: 950 Mk., die Apokalypse B. 60—75: 2450 Mk., das Marienleben B. 76—95: 1900 Mk., die h. Familie mit den Hasen B. 102: 450 Mk., Hercules B. 127: 240 Mk., das Männerbad B. 128: 465 Mk., Reiter und Landsknecht B. 131: 655 Mk., das Rhinoceros B. 136 I: 320 Mk., der Triumphwagen B. 139: 160 Mk. und Varnbüler B. 155: 545 Mk.

Von Lucas van Leyden erzielte die vollständige Folge seiner ausserordentlich seltenen runden Passion B. 57—65 in Abdrücken von theilweise allererster Schönheit: 3100 Mk. (Dresden), das grosse Ecce homo B. 71: 890 Mk. Die ohne Grund dem Hercules Seghers zugeschriebene Landschaft mit dem barmherzigen Samariter trug 280 Mk.

Aus der grossen Menge der Radirungen Rembrandt's — der Katalog verzeichnet 251 Nummern — seien nur die wichtigsten hier hervorgehoben: Rembrandt mit aufgestütztem Arm B. 21 II: 1030 Mk., Rembrandt mit der Agraffe B. 23 II: 615 Mk. (Köln), Abraham mit Isaak in Unterredung B. 34: 500 Mk., der Triumph des Mardochaeus B. 40: 560 Mk., die Verkündigung an die Hirten B. 44: 2290 Mk., die Darstellung im Tempel B. 50: 750 Mk., die Flucht nach Aegypten B. 53 I: 225 Mk. (Dresden), die Flucht nach Aegypten in Elsheimer's Geschmack B. 56 IV: 675 Mk., Christus predigend B. 67: 2700 Mk., das Hundertguldenblatt B. 74, eines der schönsten Exemplare des II. Zustandes aus den Sammlungen Roy, Josi, Sir Thomas Lawrence, Harding, Maberly und Griffiths: 9500 Mk. (Berlin), Jesus in Gethsemane B. 75: 890 Mk., die drei Kreuze B. 78 I, aber verschnitten: 615 Mk., die grosse Kreuzabnahme B. 81 III: 780 Mk., Christus und die Jünger in Emmaus B. 87 I: 350 Mk. (Massaloff), dasselbe Blatt im II. Et., aber ein prachtvoller Abdruck voll Grat: 405 Mk., der barmherzige Samariter B. 90 I: 1000 Mk., Petrus und Johannes heilen den Lahmen B. 94 II: 280 Mk. (v. Baldinger), der Tod Mariae B. 99: 375 Mk., der heilige Hieronymus in Dürer's Geschmack B. 104 II: 1330 Mk., der heilige Franciscus B. 107 II, eines der schönsten Exemplare auf Japanpapier, aus den Sammlungen Remy, Six, de Kat und Kalle: 1850 Mk., die Vermählung des Jason und der Kreusa B. 112 I: 735 Mk. (Dresden), die Zigeunerin B. 120, bekanntlich eines der seltensten Blätter: 1510 Mk. (Danlos), der Rattengifthändler B. 121: 445 Mk. (Massaloff), der Goldschmied B. 123 I: 305 Mk. (Berlin), der Bettler in Callot's Manier B. 166 II: 255 Mk., die alte Bettlerin B. 170: 245 Mk., die nackte Frau mit der Haube B. 199 II: 500 Mk. und Diana im Bade B. 201 I: 305 Mk. Sehr hohe Preise erzielten die Landschaften, so die Ansicht von Omval B. 209: 2300 Mk., die Landschaft mit den drei Bäumen B. 212: 4800 Mk., die drei

Hütten B. 217 I: 4400 Mk., die Landschaft mit dem Kanal B. 221: 1510 Mk., die mit der Schafheerde B. 224: 1410 Mk., ein unerhörter Preis, (Stuttgart), die mit Hütte und Heuschober B. 225: 4400 Mk. (Berlin), die mit dem Obelisk B. 227: 600 Mk. (Stuttgart), der Kanal mit der Segelbarke B. 228: 600 Mk., Rembrandt's Mühle B. 233: 920 Mk. (Stuttgart), und die Landschaft mit der saufenden Kuh B. 237 II: 710 Mk. Auch die Bildnisse hielten sich ungemein hoch. Der Doctor Faust B. 270 I: brachte 1010 Mk., Clement de Jonghe B. 272 im I. Zustand 675 Mk., im III: 510 Mk., im IV: 225 Mk. und im V: 105 Mk. Das seltenste: der alte Haaring B. 274 aus der Sammlung Danby Seymour wurde nach hartem Kampfe dem bekannten Rembrandt-Sammler Massaloff für 5300 Mk. zugeschlagen. Der Janus Lutma B. 276 I ging auf 1100 Mk., der Ephraim Bonus B. 278 auf 1650 Mk. Janus Sylvius B. 280: 1000 Mk., der Goldwieger Uytenbogaert B. 281 II: 850 Mk., der niederblickende Greis mit langem Bart B. 309 I: 145 Mk. (Dresden), die kleine Judenbraut B. 342: 355 Mk., Rembrandt's Mutter B. 343 II: 430 Mk., dieselbe im Pelzmantel B. 348: 1570 Mk. (Stuttgart), das Skizzenblatt mit drei Frauenköpfen B. 367: 360 Mk., jenes mit der im Bette liegenden Frau B. 369: 375 Mk. und das sehr seltene mit Rembrandt's Kopf B. 370: 225 Mk.

Von den wenigen Radirungen Ruysdael's stiegen die Raritäten zu schwindelnder Höhe. Die zwei Bauern mit dem Hund B. 2 in einem Aetzdruck vor Luft und Wolken wurden mit 205 Mk. bezahlt, die Reisenden B. 4 in einem unvergleichlich schönen Abdruck des II. Etats mit 2050 Mk., das Kornfeld B. 5 im II. Etat (vom I. ist nur ein Exemplar bekannt) mit 1550 Mk. und die drei Eichen B. 6, ebenfalls im II. Zustand mit 1600 Mk. Ein lebhafter Wettstreit entspann sich um die Perlen des in 94 Blättern vollständig vorhandenen Ostade-Werkes. Erwähnt seien nur der lachende Bauer und die Bäuerin D. 1 und 2: 215 Mk., Mann und Frau in Unterredung D. 12 I: 135 Mk., der leere Krug D. 15 III: 385 Mk., der Bettler im Mantel mit breitem Hut D. 22, unbeschriebener erster Aetzdruck: 175 Mk., die Hasplerin vor der Hausthür D. 25 I: 1500 Mk., der Schuhflicker D. 27, unbeschriebener Zwischenzustand vom II. zum III. Etat: 415 Mk., die Spinnerin vor der Thüre D. 31, Aetzdruck: 700 Mk., der Maler im Atelier D. 32 III: 510 Mk. (Massaloff), dasselbe Blatt im V. Etat: 400 Mk. (derselbe), die zwei Gevatterinnen D. 40, Aetzdruck: 495 Mk., das Schweineschlachten D. 41, ebenso: 285 Mk. Das Hauptstück: der seine Zeche bezahlende Bauer D. 42 im III. Etat, angeblich Unicum, erreichte 2050 Mk. Der Quacksalber D. 43, Aetzdruck: 270 Mk. (Massaloff), der Violinspieler und der kleine Leiermann D. 45 II: 285 Mk., die Familie D. 46, Aetzdruck: 315 Mk., das Fest unter dem grossen Baum D. 48: 405 Mk., der Tanz im Wirthshaus D. 49 IV: 1030 Mk. und das Vesperbrot D. 50 IV: 590 Mk.

Das unvergleichliche Everdingen-Werk, 205 Blätter in meist ganz frühen Aetzdrucken vor der Luft und vor den Kaltnadelarbeiten, wurde zuerst, um es, wenn möglich, vor Zersplitterung zu bewahren, als Ganzes

mit 15000 Mk. ausgeboten. Es fand sich jedoch kein Käufer dafür, und so wurden die 149 Nummern einzeln versteigert. Sie ergaben einen Gesammterlös von 11076 Mk. Davon kamen auf die Landschaft mit der Holzbrücke D. 4 II (runde Platte): 505 Mk., die Schafheerde im Engpass D. 29 bis: 400 Mk. (Massaloff), den grossen Felsen am Fluss D. 31 I: 400 Mk. (Massaloff), die verfallene Hütte D. 38 I: 195 Mk., die drei Hütten auf dem Felsen D. 41 I: 205 Mk., die zwei Männer am Fuss des spitzen Felsens D. 42 II: 195 Mk., den Fluss am Fuss des hohen Berges D. 44: 100 Mk. (Massaloff), den Gepäckträger und die Ziege auf der kleinen Holzbrücke D. 51 II: 95 Mk. (derselbe), die beiden Schiffe im Fluss D. 58 I: 105 Mk., die Tannen in der Schlucht D. 59: 150 Mk., die zwei leeren Nachen D. 60 I: 100 Mk., die Zeichner auf den Felsen D. 63 I: 195 Mk., die zwei Reiter auf dem Felspfad D. 67 I: 200 Mk. (Massaloff), die Tannen im Wasser D. 68 I: 300 Mk. (derselbe), die drei Reisenden am Fuss des hohen Felsens D. 70 I: 165 Mk. (derselbe), die nach dem Kahn schauende Frau D. 75 I: 300 Mk. (derselbe), den Wald D. 81 I: 255 Mk. (Derselbe), die drei beladenen Männer D. 86 I: 275 Mk., den Nachen am Ufer D. 88 II: 175 Mk., die Landschaft in Schabmanier D. 91 I: 225 Mk. (Massaloff), den Erdhügel D. 100 I: 400 Mk., den Wasserfall bei der Mühle D. 102 II: 225 Mk., den Mann auf der Holzbrücke D. 103 I: 355 Mk. (Massaloff) und die Eiche auf dem Hügel D. 107 I: 215 Mk. (derselbe).

Erfreulicher Weise scheint die grenzenlose Ueberschätzung der Radirungen von Waterloo, deren öde Langweiligkeit und Nüchternheit zum Glück in der holländischen Kunst ziemlich vereinzelt dasteht, einer gerechteren Beurtheilung zu weichen. Die 163 Blätter erzielten zusammen 4892 Mk., also durchschnittlich 30 Mk. Hoch bezahlt wurden nur einige Probedrucke und unbeschriebene Plattenzustände, wie der durchbrochene Felsen B. 3 mit 235 Mk., der grosse schiefe Baum B. 58 mit 160 Mk., die Milchfrau B. 70 mit 110 Mk., die am Wege ruhenden Wanderer B. 98 mit 235 Mk., die Allee durch den Wald B. 99 mit 170 Mk., die Mühle im Gehölz B. 103 mit 175 Mk., der Falkonier und der Jäger B. 104 mit 265 Mk., die Folge der sechs grossen Querlandschaften B. 113—118 mit 810 Mk., die sechs Landschaften mit mythologischer Staffage B. 125—130 mit 610 Mk. und die mit alttestamentarischen Darstellungen B. 131—136 mit 305 Mk. — Unter den Thierstücken von Berghem, die im Allgemeinen nicht allerersten Ranges waren, namentlich an Druckqualität und Erhaltung zu wünschen übrig liessen, erzielten einige Hauptstücke hohe Preise. Die drei ruhenden Kühe B. 3 II: trugen 1325 Mk., der Dudelsackbläser B. 4 II: 920 Mk., der Mann auf dem Esel B. 5 II: 630 Mk. und die Folge der Schafe mit der Hirtin B. 41—48 vor den Nummern: 220 Mk. Von Potter brachte die Folge der Ochsen und Kühe B. 1—8 I: 405 Mk., der flötende Hirt B. 15 II: 400 Mk. und der seltene Kuhkopf B. 16: 700 Mk.

In bescheidenen Grenzen bewegten sich die Blättchen von Cornelis Bega. Nur der sitzende Bauer, der seine Pfeife anzündet, B. 20 I (105 Mk.), die Mutter im Wirthshause B. 31 I (151 Mk.) und die junge Wirthin B. 34

(101 Mk.) erzielten höhere Preise. Von Karel Dujardin wurden die beiden Esel B. 6 I mit 135 Mk., der Trossbube mit den Eseln B. 19 I mit 230 Mk., der stehende Ochse und das liegende Kalb B. 30 I mit 210 Mk. bezahlt. Cornelis Dusart war nicht seiner Bedeutung entsprechend in der Sammlung vertreten. Von Hendrik Naiwincx gelangte eine unbeschriebene Flusslandschaft für 76 Mk. an das Dresdner Cabinet, ein seltenes Blättchen von Bonaventura Peters: der Reiter am Rande des Wassers v. d. K. 4 für 61 Mk. an Dr. Hofmann in Wien. Zu erwähnen wären noch die sechs Landschaften von Lucas von Uden B. 21—26 (140 Mk.), ferner von Simon de Vlieger die Landzunge B. 4 (135 Mk.) und der grüne Berg B. 7 (205 Mk.) und von Abraham Verboom der Weiler B. 1 und der Teich B. 2 (je 200 Mk.).

Der Sohn des Frisius von Goltzius in einem aussergewöhnlich schönen Abdruck wurde für 915 Mk. vom Wallraf-Richartz-Museum in Köln erworben. Ein unvollendeter Probedruck des Jan Neyen von Jan Muller B. 60 trug 100 Mk., der Ephraim Bonus von Livens B. 55: 115 Mk. und von Cornelis Visscher der Gellius de Bouma D. 89 II: 800 Mk., Jan de Paep D. 112 I: 640 Mk. und Willem de Ryck D. 115 IV: 580 Mk. Aus der Ikonographie van Dyck's erzielten nur wenige Blätter höhere Preise, so das Selbstportrait W. 4 im II. Etat: 240 Mk., Jodocus de Momper W. 7 im I: 327 Mk. und der Philipp Le Roy W. pag. 69 C, das seltenste Bildniss der Folge, im II. Etat 555 Mk. (Dresden). Endlich wurden die 27 Blätter des durch Schönheit und Vollständigkeit gleich ausgezeichneten Werkes von Claude Lorrain mit theilweise fabelhaften Preisen bezahlt. Der Tanz am Flussufer R.-D. 6 I trug 600 Mk., der Rinderhirt R.-D. 8 II: 1100 Mk., der Tanz unter den Bäumen R.-D. 10 I: 760 Mk., dasselbe Blatt im II. Etat: 260 Mk. und der Sonnenuntergang R.-D. 15 I: 1410 Mk. Als einziges Grabstichelblatt unseres Jahrhunderts sei zuletzt noch der Mann mit den Nelken von Gaillard nach van Eyck's aus der Galerie Suermondt stammendem Bilde im Berliner Museum genannt. Der prachtvolle Künstlerdruck mit einer handschriftlichen Dedication Suermondt's an Dr. Sträter ging für 245 Mk. nach England.

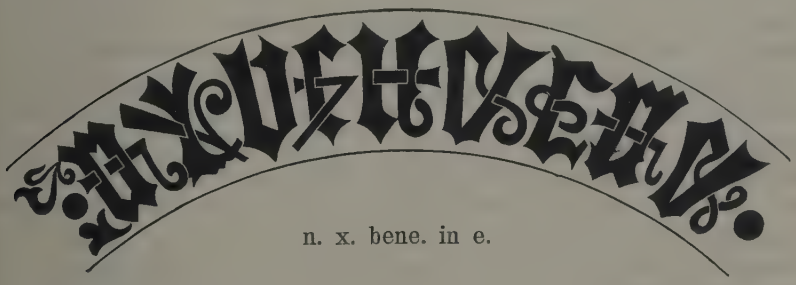
Von den Zeichnungen trugen Avercamp: Holländisches Eisfest 350 Mk., Berghem: Seeschlacht bei Katwyk 190 Mk. und italienische Landschaft 205 Mk., Jan Both: Waldige Landschaft 200 Mk., Boucher: Die Dorfschullehrerin 1510 Mk., Cuyp: Die Maas bei Dordrecht 305 Mk. und holländische Landschaft 510 Mk. Ein falscher Dürer (Hasenkopf mit vier Löffeln) ging für 2000 Mk. zurück. Die Verlobung der hl. Catharina, eine flotte Federzeichnung von van Dyck, mit Sepia lavirt, wurde mit 695 Mk. bezahlt, der Kanal in Amsterdam von van Goyen mit 105 Mk. Ein Blumenstück von Huysum erzielte 175 Mk., der Pacht zahlende Bauer von Philipp de Koningh 165 Mk., eine prächtige Sepiastudie von Livens (knorriger Weidenstamm) nur 84 Mk. (Dresden). Das Brustbild eines jungen Mannes von Maes wurde mit 220 Mk. bezahlt, die Volksbelustigung auf dem Eise von Aart van der Neer mit 335 Mk. und seine

holländische Kanallandschaft mit 510 Mk. Das Vesperbrot von Adrian van Ostade, angeblich die Studie für seine Radirung D. 50, trug 670 Mk., zwei sitzende Bauern 275 Mk. Eine Flusslandschaft mit Schlittschuhläufern von Isaac van Ostade ging auf 81 Mk. (Dresden). Von den Rembrandt-Zeichnungen wurde der Oelberg mit 920 Mk. bezahlt, der alte Weidenbaum, trotz seiner Verwandtschaft mit dem des h. Hieronymus B. 103 von zweifelhafter Echtheit, mit 1500 Mk., die ebenfalls sehr fragwürdige Landschaft mit Dorf und Kanal mit 1400 Mk. und der sicher falsche Löwe mit 1020 Mk. Eine sehr schöne Dünenlandschaft bei Haarlem von Ruysdael trug 660 Mk. und seine Ansicht der Stadt Cuylenburch 205 Mk. Zwei reizende Tuschzeichnungen von Willem van de Velde: Ruhige See und Seestück mit Kriegsschiffen und Segelbarken, erwarb das Dresdener Cabinet für 185 und 105 Mk. Den höchsten Preis erzielte das Studienblatt mit drei weiblichen Figuren in schwarzer und rother Kreide von Watteau. Es ging für 1950 Mk. nach Paris. *M. Lehrs.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Die Minuskelinschrift der Messingschüsseln des XVI.—XVII. Jahrhunderts. Die getriebenen Messingschüsseln, welche im XVI. und XVII. Jahrhundert in fabrikmässigem Betriebe hergestellt und in grosser Zahl über Deutschland verbreitet wurden, sind gewöhnlich mit friesartigen Inschriften umrahmt, denen man von zuständiger Seite bisher wenig Beachtung geschenkt hat. Vermittelst typischer Stempel angefertigt, stellen diese Inschriften einen mehrmals wiederholten, bald in gothischen Minuskeln, bald in lateinischen Majuskeln abgefassten Spruch dar. Gerade der Minuskelspruch ist es, welcher wegen der stark ornamentalen Umbildung der Buchstaben einer Deutung harrt. Nachdem einige Versuche zu so seltsamen Lösungen geführt hatten, dass selbst Gelehrte wie Bergau und Essenwein daran zweifelten, ob die Inschrift überhaupt einen Sinn besitze, bietet jetzt Superintendent Kleinwächter auf Grund einer eingehenden Prüfung der Messingschüssel in der Lutherischen Kirche in Posen einen Lösungsversuch dar, welcher endlich zum Ziele zu führen scheint. [1])

Die Inschrift dieser Schüssel besteht aus einer viermal wiederkehrenden Legende, welche sich aus neun Buchstaben zusammensetzt. Kleinwächter liest die hier in zwei Dritteln der natürlichen Grösse wiedergegebene Legende:



n. x. bene. in e.

Oder nach Auflösung der Abkürzungen:
Nomen Christi benedictum in eternum.

[1]) H. Kleinwächter, Die Inschrift einer Posener Messingtaufschüssel. Zeitschrift der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen, XII, S. 324, nebst einer Tafel. Im Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Posen ist die genannte Schüssel Bd. II, Abb. 45 wiedergegeben.

Der Schluss der einzelnen Worte ist stets durch eine Schlinge gekennzeichnet. Kleinwächter macht darauf aufmerksam, dass auf den meisten Schüsseln die Zahl der Buchstaben auf nur sieben eingeschränkt ist und damit den Forschern, welchen die verkürzte Fassung des Spruches vorlag, die Deutung desselben erheblich erschwert war. Die Buchstaben benedic glaubte bereits Haupt bei der Erforschung der Kunstdenkmäler Schleswig-Holstein's zu erkennen. Sinnlos kann die Legende nicht gewesen sein; denn die alte Kunst pflegte keine Räthsel aufzugeben. Auch haben die in Majuskeln hergestellten Legenden stets einen Sinn; sie sind leichter lesbar und ergeben Sprüche wie: „Aus Not hilf Got" oder „Wart Geluk alzeich." Kleinwächter's Lösung empfiehlt sich ungezwungen; sie ist dem Spruchschatze der Bibel entnommen, aus welchem das Reformations-Zeitalter so gern seine Sprüche wählte, und in verwandter Gestalt kehrt der von Kleinwächter gelesene Spruch auf zahlreichen Glocken derselben Zeit wieder. *Julius Kohte.*

Antonio della Porta, il Tamagnino wird uns durch ein jüngst zum Vorschein gekommenes Document als einer von den Meistern enthüllt, die die beiden Marmortabernakel zu Seiten des Hochaltars in der Certosa von Pavia arbeiteten (s. Diego Sant' Ambrogio, I due trionfi marmorei di fianco all' attuale altar maggiore della Certosa di Pavia; Estratto dal periodico „Il Politecnico", Milano 1897). Den Auftrag die Entwürfe dazu auszuarbeiten, erhielt 1511 Francesco Brioschi, der Sohn des an der Façade der Certosa hervorragend beschäftigten Benedetto. Die Ausführung des linksseitigen Tabernakels wurde sodann an die Bildhauer Stefano da Sesto, Biago da Vairone (und Silv. da Cairate) vergeben und von denselben auch in den nächsten Jahren vollendet, während Brioschi jene des rechtseitigen übernahm. Allein bald darauf liess er die kaum erst im architektonisch-ornamentalen Theile vollendete Arbeit im Stich, um einem vortheilhafteren Rufe an die Opera des Mailänder Domes zu folgen, und die Vollendung der figürlichen Partieen daran wurde dem Ant. della Porta und seinem Neffen Pace Gagini aus Bissone übertragen. Wir besitzen die Urkunde, womit die fertige Arbeit von G. A. Omodeo, als Sachverständigem, am 5. Februar 1513 collaudirt wurde (veröffentlicht aus dem Notariatsarchiv von Pavia in dem jüngst erschienenen Werke C. Magenta's „La Certosa di Pavia" Milano 1897, p. 406). Auch über die Herkunft unseres Künstlers verbreiten neuerdings aufgefundene, noch unveröffentlichte, urkundliche Daten neues Licht. Darnach stammte er nicht, wie man bisher annahm, aus Porlezza, sondern aus dem Flecken Rovio bei Maroggia am Luganersee, hiess Tamagnino, und führte seinen Beinamen della Porta nach einer Vorstadt seines Heimathsortes. So tritt nun die Künstlerpersönlichkeit unseres Meisters, dank den Entdeckungen der letzten Jahre (s. namentlich Justi's Aufsatz: „Lombardische Bildwerke in Spanien" im Jahrbuch der preuss Kunstsammlungen, 1892, sowie Ma-

genta's oben citirtes Buch) immer mehr aus ihrem bisherigen Dunkel heraus, und wir können jetzt schon den folgenden Prospect seiner Arbeiten aufstellen:

1491—1499 Arbeiten an der Façade der Certosa von Pavia unter Omodeo's Leitung.

1499—1500 Ausführung von 6 Kaiserbüsten in Medaillons an der Rückseite des Pal. Comunale zu Brescia.

1501—1502 arbeitet er mit Pace Gazini für die Lomellini die Familienkapelle und ihre Grabmäler in S. Teodoro zu Genua (untergegangen).

1504 Portal des Pal. Cattaneo (Piazza Grillo Cattaneo 6) in Genua, mit Pace Gazini zusammen gearbeitet. Wahrscheinlich sind beiden auch die Portale von Pal. Costantino Doria auf Piazza S. Matteo und eines zweiten in der Via Fossatello bei S. Siro zuzuschreiben.

1506 Ausführung einer nicht mehr bestehenden Kapelle in S. Chiara zu Savona für den Card. Girolamo Basso della Rovere.

1506 Fontaine für den Cardinal von Rouen, mit Pace zusammen gearbeitet (untergegangen).

1507—1508 Grabmal Lannoy zu Folleville, von beiden Meistern gearbeitet.

1508 Uebernahme der Statuen von Luciano Grimaldi, Antonio Doria und Francesco Lomellino für den Pal. di S. Giorgio in Genua. Nur die beiden ersteren wurden von Tamagnino, die dritte aber von Pace Gazini (bez. u. Dat. 1509) ausgeführt.

1509 Entwurf für einen Marmorlettner in S. M. di Castello zu Genua. — Ausführung wahrscheinlich von anderer Hand.

1512—1514 Ausführung der Reliefsculpturen am rechtsseitigen Tabernakel im Chor der Certosa von Pavia, zusammen mit Pace Gazini.

1517—1519 arbeitet er an der Façade der Certosa für die Nischen der Strebepfeiler die Statuen Josua's, Judith's, der vier Evangelisten, der heiligen Agnes, Filippus, Barbara und David's. Ausserdem die Medaillons der Propheten Ezechiel und Daniel in den beiden äusseren Halbkreislunetten der Façadenoberwand, und die Büsten der Propheten Amos, Joel, Osias und Micha in dem über der Arcadengalerie hinlaufenden Friese.

An dem Grabmal der Cath. Ribera für Sevilla, das Pace Gazini 1520—1522 in Genua arbeitete, war Tamagnino nicht betheiligt, — wie wir denn über das Jahr 1519 hinaus jede Spur von ihm verlieren.

C. v. F.

In einer längeren Studie über die **Baudenkmäler der Region des Monte Vulture** (erschienen als Supplementheft zum Jahrgang 1897 der Zeitschrift „Napoli nobilissima“ unter dem Titel: I monumenti medioevali della regione del Vulture, 24 S. gr.-4⁰ mit 46 Illustrationen) behandelt E. Bertaux eine Reihe von Bauwerken, die wohl auch bisher nicht unbekannt waren, deren Entstehung aber nun durch die Ergebnisse der

Forschungen des V.'s in ein neues Licht gerückt erscheint, das geeignet ist, unsere bisherigen Vorstellungen über die Entwickelung der Architektur in jenen Theilen Süditalien's während des XII. und XIII. Jahrhunderts in nicht unwesentlichen Punkten zu modificiren. Es ist dies das Hochland der Basilicata, vom vulcanischen Kegel des Monte Vulture beherrscht, und sich östlich von ihm zwischen Melfi, Potenza und Gravina ausdehnend, in dem einst die normannischen Eroberer sich festgesetzt hatten, und von dem aus sie ihren Eroberungszug bis Sizilien ausführten, — das dann auch noch zur Zeit Friedrich II. seine grossen Krondomänen und einige seiner Lieblingsschlösser enthielt. — Das erste der von Bertaux besprochenen Bauwerke ist die — hier zum ersten Mal bekannt gemachte — interessante Doppelkirche der vor Mitte des XII. Jahrhunderts von dem Heiligen, dessen Namen sie trägt, gestifteten Abtei S. Guglielmo al Goleto in der Nähe von S. Angelo dei Lombardi gelegen. Sowohl die Ober- als die Unterkirche zeigen rechteckigen, durch Rundpfeiler in zwei Schiffe getheilten Grundriss und Ueberwölbung mittels Kreuzgewölben. Aber während die Unterkirche, nach den Formen zu urtheilen, das Werk eines einheimischen Meisters um 1200 zu sein scheint, zeigt die laut Inschrift 1250 vollendete Oberkirche sowohl in ihren schlanken Verhältnissen, als in der Durchbildung des Details (frühgothische Knospencapitelle, achteckige Basen und Capitellaufsätze, Kreuzrippen von quadratischem Querschnitt mit abgefasten Ecken) den unmittelbaren Einfluss, um nicht zu sagen Nachahmung von Castel del Monte. Da nun aber Bertaux diesen Bau als eine Schöpfung französischer Architekten nachgewiesen hat (s. unsere Besprechung seiner betreffenden Abhandlung im Repertorium XXI, 242 ff.), so muss auch für S. Guglielmo al Goleto dasselbe angenommen werden. Der V. weist überdies auf die Identität des letzteren Baues mit französischen Anlagen, wie z. B. dem Capitelsaal des Hôtel-Dieu zu Rheims hin. — Nachdem er sodann die in Ruinen liegenden Basilianer- und Benedictinerklöster am Monte Vulture und einige Grottenkirchen ebendaselbst mit Resten byzantinischer Malereien aus dem XI. Jahrhundert kurz berührt, und den nach dem verheerenden Erdbeben von 1851 übrig gebliebenen spärlichen Resten mittelalterlicher Architektur in Melfi (Campanile des Domes mit Mosaikdecoration, Portal von S. M. la Nuova und eines Privatpalastes von c. 1200, Castell Carl I. von Anjou) einige Aufmerksamkeit geschenkt hat, kommt Bertaux ausführlicher auf die Kathedrale von Rapolla zu sprechen, die laut Inschrift 1253 von Melchior de Monte Albano (in der südl. Basilicata) vollendet wurde, und trotz des erwähnten Erdbebens ausser dem Hauptportal auch die innere Disposition in annähernd ursprünglicher Form bewahrt hat. Im (ehemaligen) Kreuzgewölbe ihres Mittelschiffes, in dessen theils octogonen, theils schon als Säulenbündel gegliederten Stützen, den Knospencapitellen derselben wie der Portalsäulen zeigt sich französischer, in den Tonnen der Seitenschiffe und dem Flachreliefornament der Portallunette byzantinischer Einfluss. Der letztere herrscht durchaus in der kleinen Kirche S. Lucia mit ihren beiden elipti-

schen Kuppeln über der Kreuzung der tonnenbedeckten beiden Querschiffe mit dem in eine halbrunde Apsis endigenden ebenso gewölbten Mittelschiff. — Betreffs der Abteikirche S. Trinità bei Venosa kommt der V. zu Ergebnissen, die von denen seiner Vorgänger im Studium dieses Baudenkmals (v. Quast, Lenormant) wesentlich abweichen. Von der durch Robert Guiscard vor 1085 gegründeten Kirche existiren in der jetzigen nur einzelne Reste am Hauptportal, in den zwei Cipollinsäulen mit antikkorinthischen Capitellen und byzantinischen Aufsätzen darüber am Choreingang und im jetzigen Weihwasserbecken, das aus einem Capitell des ursprünglichen Baues hergestellt ist, während sie selbst sonst eine an Stelle des letzteren errichtete, in ihren Formen und in der Anlage sehr primitive Gründung der Johanniterritter zu sein scheint, denen 1292 Bonifaz VIII. die Abtei übergeben hatte. Die in der Verlängerung der kleinen Kirche an sie angebaute, nie vollendete grössere Kirche, die im Grundriss, namentlich ihres Chorumganges, auf das Vorbild der französischen Cluniacenserabtei Paray-le-Monial zurückgeht, entstand um 1200, und zwar Chor und Querschiff noch vor 1200, das entwickeltere Formen zeigende Langschiff aber etwas nach 1200. — Nach Erwähnung einiger unbedeutender frühmittelalterlicher Bauten in Asella und S. M. die Pierno giebt uns der Verfasser sodann genauere Notizen — die ersten überhaupt, die wir von dem Monument erhalten — über das Castell zu Lagopesole, das wohl schon zu Beginn des XII. Jahrhunderts bestand, aber erst durch Friedrich II. seinen Ausbau erhielt. Wir erfahren, dass — entgegen den Behauptungen Huillard-Bréholles' und Schulz's, die nur noch von Ruinen und Resten desselben berichten — Lagopesole als das grösste und besterhaltene der militärischen Castelle des Hohenstaufenkaisers noch heute besteht, in der Form eines von vier Ecktürmen flankirten Rechtecks, zu dessen Hof ein zwischen zwei Thürmen der einen Langseite sich öffnendes Portal Eingang gewährt. In den grossen Sälen des ersten Geschosses finden sich Wandconsolen (die einst Gurtbögen trugen; worauf die Pfetten der Dachconstruction ruhten), deren Knospencapitelle Formen der französischen Frühgothik zeigen; ein quadratischer Saal ist mit einem Rippen-Kreuzgewölbe bedeckt; eine der Thüren ist eine Copie von einem der Hofportale in Castel del Monte und ein Hofthurm ist in Ausführung und Decoration den Thürmen des genannten Schlosses identisch. Hieraus folgt, dass wir auch im Schlosse von Lagopesole eine Schöpfung jener französischen Architekten zu sehen haben, als deren Hauptwerk Bertaux in seiner obencitirten Studie Castel del Monte nachgewiesen hat, wenn auch beim Bau des in den Wäldern der Basilicata verlorenen Castells einheimische Werkleute grösseren Antheil gehabt haben mochten, wie sich aus der geringeren Reinheit des Details im Vergleich zu den in Castel del Monte vorkommenden Formen deutlich ergiebt. — Das letzte der von Bertaux illustrirten Baudenkmale ist der Dom von Acerenza, dessen Chorumgang er als eine vor 1281 von localen Meistern in weniger feinen und reichen Formen ausgeführte Wiederholung desjenigen von S. Trinità zu Venosa nachweist, während

das Schiff und die Façade wahrscheinlich einer Reconstruction in anjouscher Epoche angehören, und die Krypta gar erst eine Copie vom Jahre 1524 jener Tom. Malvito's im Dom zu Neapel ist. — Somit sehen wir in die besprochenen Gegenden, neben dem dort seit jeher heimischen byzantinischen Einfluss, gegen 1200 durch die Benedictiner ein Muster des burgundischen Uebergangsstyls verpflanzt und dort später zur Zeit Friedrich II. durch französische Architekten und deren einheimische Nachfolger Sacral- und Profan-Bauten nach den französischen Vorbildern der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts ausgeführt — wenig später also, nachdem die Cisterzienser die burgundische Frühgothik in ihre Abteien nach der Sabina übertragen hatten. *C. v. F.*

Die päpstliche Tiara vom achten bis zum sechzehnten Jahrhundert. In einer ausserordentlich gründlichen Abhandlung, die Alles, was über den Gegenstand bisher geschrieben wurde — und dessen ist nicht wenig von Mazzaroni bis Barbier de Montault — weit übertrifft, giebt Eugène Müntz eine Geschichte dieses vornehmsten unter den äusseren Symbolen der höchsten geistlichen Würde (La Tiare pontificiale du VIIIe au XVIe siècle. Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXXVI, 1re partie 1897). Die Quellen, aus denen d. V. dabei schöpft, sind das vaticanische Archiv (mit einer langen Reihe Zahlungsvermerke und Inventarnotizen, die ebenso genaue als werthvolle Details lieferten), die gemalten oder gemeisselten Papstportraits, sowie diejenigen auf Münzen und Medaillen, endlich alte Nachbildungen in Handzeichnungen und Stichen, wovon ausser andern römischen Büchereien namentlich die Barberina eine reiche Suite besitzt. Eine Tiara des h. Sylvester hat es nicht gegeben; die Texte, die einer solchen erwähnen, stammen erst aus dem XV. Jahrhundert, das Monument aber, worauf sie sich beziehen, wird zuerst im Inventar des päpstl. Schatzes vom Jahre 1295 unter Bonifacius VIII. angeführt. Es ist die Tiara mit einem Kronreif, deren getreue Reproduction wir an der Statue Nicolaus IV. im Lateran, an der Büste und der Grabstatue Bonifaz VIII. in den Grotten von St. Peter und in etwas veränderter Form an dem Standbild desselben Papstes im Dom zu Florenz besitzen, deren Ursprung aber kaum über den Beginn des XIII. Jahrhunderts zurückreicht. Seit sie 1485 aus dem Schatz des Laterans entwendet ward, ist jede Spur davon verschwunden (Fra Angelico hat sie in den Fresken der Nicolauskapelle im Vatican in den Scenen, worin Martin I. den h. Stephanus ordinirt und Sixtus seine Börse dem h. Laurentius übergiebt, auch nachgebildet). Weder aus den gleichzeiligen Texten noch Monumenten lässt sich, nach unserer gegenwärtigen Kenntniss davon, vor dem X. Jahrhundert irgend eine sichere Nachricht über den Gebrauch und die Form der päpstlichen Tiara schöpfen. Dagegen ist seit dem X. Jahrhundert ihre Erwähnung (unter dem Namen „corona" oder „regnum") in den Schriftquellen nicht selten. Im Liber pontificalis

kommt die Bezeichnung „thyara“ zuerst im Leben Paschalis' II. (1099 bis 1118) vor. Hier, wie in den übrigen urkundlichen Erwähnungen, wie auch den figürlichen Darstellungen bis zum XIII. Jahrhundert (Fresken in S. Clemente zu Rom, untergegangenen Malereien im Oratorium des h. Nicolaus im Lateran aus der Zeit Calixts II. [1119—24], Fresken in SS. Quattro Coronati), die gegenüber den fern von Rom entstandenen, rein phantastischen Reproductionen der Tiara (Portalsculpturen der Kathedralen von Chartres, Reims, Trier, Grabmäler von Benedict V. in Hamburg und Clemens II. in Bamberg) Anspruch auf historische Treue haben, erscheint an ihr nur erst der mit Edelsteinen geschmückte goldene Reif (diadema) als unterer Abschluss. Erst vom XIII. Jahrhundert an nimmt dessen Stelle eine förmliche Zackenkrone ein (schon Innocenz III. [1198—1216] trägt eine solche auf dem [untergegangenen] Apsismosaik von St. Peter und einer Freske zu Subiaco, ebenso Honorius IV. [† 1287] auf dem Grabmal in Araceli, sowie Innocenz III. und Gregor d. Gr. auf den Fresken Giotto's in Assisi). Neben dieser aus Stoff hergestellten Tiara kommt sodann erst seit dem XIII. Jahrhundert jene ganz aus Metall gebildete vor, die wir schon oben unter dem Namen der Tiara des h. Sylvester an den Statuen Nicolaus IV. und Bonifacius VIII. kennen gelernt haben; an ihr nimmt jedoch der edelsteingeschmückte Diademreif noch die Stelle einer eigentlichen Krone ein. Papst Bonifazius VIII. fügte sodann der Tiara einen zweiten Kronreif hinzu; da dies jedoch erst gegen Ende seiner Regierungszeit geschah, er aber seine vielen Statuen schon bei Lebzeiten vorher hatte anfertigen lassen, so zeigen diese alle (Florenz, vatic. Grotten, Dom von Anagni) noch die bloss von einem Diademreif eingefasste Tiara. Die Hinzufügung der dritten Krone erfolgte sodann, wie Müntz durch ein gleichzeitiges unanfechtbares litterarisches Zeugniss erweist, durch Johann XXII. (1316—34) und schon auf der (jetzt zerstörten, aber in Abbildungen erhaltenen) Grabstatue seines Nachfolgers Benedict XII. (1334—42) in Avignon sah man das Triregnum in der Form, die es dann im Wesentlichen bis in's XVI. Jahrhundert bewahrt hat. Die einfachen Zackenkronen waren dabei, dem allgemeinen Stilwandel folgend, in reich fleuronnirte gothische Kronen umgestaltet worden, woran dann seit Mitte des XIV. Jahrhunderts an Stelle der Fleurons die Lilie tritt, wie sie noch an den Tiaren Martin V. und Eugen IV. vorkommt. Diese letzteren inauguriren die Zahl der kostbaren Prunktiaren, zu deren Verfertigung ungeheuere Summen verwandt und die vorzüglichsten Kräfte herangezogen werden (Meo di Firenze, Simone di Giovanni, Ghiberti, Paolo di Giordano, Bart. di Tomaso aus Venedig u. A.). Wir besitzen ihre getreuen Nachbildungen in der fast ununterbrochenen Folge der Grabstatuen der Quattrocentopäpste bis auf Julius II. herab. Dieser Papst machte die Ausschmückung der alten und die Herstellung neuer Tiaren zu seiner besonderen Herzenssache. Unter den letzteren nimmt die von Caradosso für die Gedächtnissfeier der Thronbesteigung des Papstes i. J. 1511 verfertigte den ersten Rang ein. Müntz weist ein Abbild davon in einem um die Mitte des

vorigen Jahrhunderts nach einer Zeichnung Bartoli's, von G. Vertue gestochenen Blatte nach, woraus ersichtlich ist, dass daran die traditionellen Kronen dreien mit einer edelsteinbesetzten Guirlande von grossen X gezierten Bändern Platz gemacht hatten. Die Tiara Julius II. wurde erst 1789 durch Pius VI. ihrer reichen Juwelen entkleidet und in neue Form umgestaltet. Von Julius II. Nachfolgern liess Clemens VII. an Stelle der beim Sacco di Roma mit dem übrigen päpstl. Schatz eingeschmolzenen Tiara Paul II. später zwei neue durch Michele delle Corniole und Gaspare Gallo anfertigen, und Paul III. eine seiner drei Tiaren mit den Edelsteinen schmücken, die man in dem 1544 aufgedeckten Grabe der Tochter Stilico's bei St. Peter aufgefunden hatte. — In einem Anhang hat der Verf. die zahlreichen Belege für seine Ausführungen zusammengestellt. Aus den letzteren aber ergiebt sich als Hauptresultat seiner ungemein inhaltreichen Abhandlung, dass die Veränderungen, denen die nur scheinbar hieratisch-starre Form eines der Hauptsymbole der Papstwürde im Verlaufe eines Jahrtausends unterworfen war, nicht von symbolischen Absichten der ceremoniellen Vorschriften dictirt, sondern vielmehr bloss von den Geboten des wechselnden Geschmackes bestimmt waren.

C. v. F.

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

Verlag von W. SPEMANN in Berlin

Soeben erschien ein neuer (VI.) Band der

Handbücher der Königl. Museen zu Berlin

Herausgegeben von der

Generalverwaltung der Königlichen Museen

Gr. 8°. Mit Abbildungen.

Münzen und Medaillen

von

Alfred von Sallet

224 Seiten. Mit 565 Textabbildungen

geh. M. 2.50, geb. M. 3 —

Früher sind erschienen:

Band I: **W. Bode,** Die italienische Plastik. 2. Auflage. 1893. 188 Seiten. Mit 86 Textabbildungen . . . . . geh. M. 1.25, geb. M. 1.50

Band II (Kunstgewerbe-Museum): **J. Lessing,** Gold und Silber. 1892. VI und 150 Seiten. Mit 101 Textabbildungen geh. M. 1.25, geb. M. 1.50

Band III: **Fr. Lippmann,** Der Kupferstich. 2. Auflage. 1896. IV und 244 Seiten. Mit 131 Textabbildungen geh. M. 2.50, geb. M. 3 —

Band IV (Museum für Völkerkunde): **A. Grünwedel,** Buddhistische Kunst in Indien. 1893. VIII und 178 Seiten. Mit 76 Textabbildungen geh. M. 1.25, geb. M. 1.50

Band V (Kunstgewerbe-Museum): **O. von Falke,** Majolika. 1896. IV und 200 Seiten. Mit 79 Textabbildungen . geh. M. 2 —, geb. M. 2.50

Verlag von W. SPEMANN in Berlin

Aug. Schmarsow, Raphael und Pinturicchio in Siena. Eine kritische Studie. 40 S. Text und 11 Lichtdr. gr. 4° . . . . . geh. M. 12.50

Aug. Schmarsow, Bernardino Pinturicchio in Rom. Eine kritische Studie. 100 S. Text und 6 Lichtdr. gr. 4° . . . . . geh. M. 20 —

Aug. Schmarsow, Melozzo da Forli. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert. VIII und 403 S. Text mit 26 Tafeln. gr. 4° . . . . . geh. M. 100 —

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen

INHALT.

Seite

Zum Bau der Florentiner Domkuppel. Von Dr. *Alfred Doren* 249
Die Handzeichnungen der „Uffizien" in ihren Beziehungen zu Gemälden, Sculpturen und Gebäuden in Florenz. Von *Emil Jacobsen* 263
Zu den vermeinten Zeichnungen Pinturicchio's für das Appartamento Borgia. Dr. *Gustavo Frizzoni* 284
Des Christoph Scheurl Libellus de laudibus Germaniae. *Rudolf Kautzsch* . 286
Ueber zwei Niederländische Holzschnitte. *Campbell Dodgson* 289
Zu Abraham Godyn. *Th. v. Frimmel* 291
Litteraturbericht.
G. A. Meyer. Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Erster Theil. *G. Gr.* 293
G. Gruyer. L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este. *C. v. Fabriczy* 299
G. v. Térey. Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien *H. A. Schmid* 304
Alfredo Melani. Modelli d'arte decorativa italiana. *Fr. Malaguzzi Valeri* 314
Raffaele Erculei. Oreficerie, Stoffe, Bronzi, Intagli, ecc. all' esposizione d'arte sacra in Orvieto. *Fr. Malaguzzi Valeri* 315
Prof. Egidio Calzini. Urbino e i suoi monumenti. *Fr. Malaguzzi Valeri* 316
Ausstellungen und Versteigerungen.
Versteigerung der Kupferstich-Sammlung Sträter. *M. Lehrs* 320
Mittheilungen über neue Forschungen.
Die Minuskelinschrift der Messingschüsseln des XVI.—XVII. Jahrhunderts. *Julius Kohte* 327
Antonio della Porta, il Tamagnino. *C. v. F.* 328
Baudenkmäler der Region des Monte Vulture. *C. v. F.* 329
Die päpstliche Tiara vom achten bis zum sechzehnten Jahrhundert. *C. v. F.* 332

Berlin, Druck von Albert Damcke.